

الأعمال الفكرية

لَسَمِير غَرِيبَ لِنِ  
يَجْبِرُنَا الْخَوْفُ مِنْ  
الْجُنُونِ أَوِ الْحُرَمَاتِ  
أَوْ مِنْكُمْ عَلَيَّ  
أَنْ تَبْقَى رَايَةً  
الْخِيَالِ مِنْكُمْ لَسَّة



مركز  
القراءة للجمهور

2000

عشر  
سنوات



طبعة ثانية منقحة ومزودة

المصرية  
للكتاب

اهداءات ۲۰۰۱

ا.د. احمد ابو زيد

انثروپولوجى

راية الخيال

### لوحة الغلاف

اسم العمل الفني: لوحة لخوان ميرو مع فقرة من تصميم حلمي التوني  
التقنية: ألوان زيتية على توال/وخطوط عربية بالريشة

خوان ميرو (١٨٩٣-١٩٨٥)

مصور إسباني درس الفن في برشلونة، ورحل إلى باريس مشدودا إلى الحركة التكعيبية، لكنه ارتبط بالحركة السريالية، وابتكر لغة فنية تعتمد على الرموز وتتميز بأسلوب خيالي وزخرفي وألوان متألقة.

### حلمى التونى

قدم من خلال تصميم خطى بديع جملة ضمن تشكيل فنى ينم على الفنى والفهم الواعى فوضع اسم كاتب الكتاب باللون الأبيض، ثم بدأ جملة بلون مغاير، على اعتبار أنها جملة وردت على لسان الكاتب، وتقول: لن يجبرنا الخوف من الجنون أو المحرمات أو منكم على أن نبقى راية الخيال منكسة. وقد وضع كلمة راية الخيال فى اللون الأبيض ليشير بها إلى عنوان الكتاب .

محمود الهندى

# راية الخيال

سمير غريب



## مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

( الأعمال الخاصة )

الجهات المشاركة:

جمعية للرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

راية الخيال

سمير غريب

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان : محمود الهندي

المشرف العام :

د . سمير سرحان

## على سبيل التقديم

---

«كتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة، تلك الصيحة التي أطلقها المواطن المصري النبيلة «سوزان مبارك» في مشروعها الرائع «مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة، والذي فجر بنابيع الرغبة الجارفة للثقافة والمعرفة لشعب مصر الذي كانت الثقافة والابداع محور حياته منذ فجر التاريخ.

وفي مناسبة مرور عشر سنوات على انطلاق المشروع الثقافي الكبير وسبع سنوات من بدء مكتبة الأسرة التي أصدرت في سنواتها الست السابقة «١٧٠٠، عنواناً في حوالى ٣٠٠ مليون نسخة لاقت نجاحاً وإقبالاً جماهيرياً منقطع النظير بمعدلات وصلت إلى ٣٠٠٠، ألف نسخة من بعض إصداراتها.

وتنطلق مكتبة الأسرة هذا العام إلى آفاق الموسوعات الكبرى فتبدأ بإصدار موسوعة «مصر القديمة، للعلامة الأثرى الكبير «سليم حسن، في ١٦٠ جزءاً إلى جانب السلاسل الراسخة «الابداعية والفكرية والعلمية والروائع وامهات الكتب والدينية والشباب، لتحاول أن تحقق ذلك الحلم النبيل الذي تقوده السيدة: سوزان مبارك نحو مصر الأعظم والأجمل.

د. هدير مرخان

---







## مقدمة الطبعة الثانية

يشكل عام ، الهدف من كتاباتي هو المشاركة في محاولة تغيير الواقع المصري /  
العربي . ذلك لأن هذا الواقع سخييف ويائس : إبداعا ، حرية ، إنسانية ، حياة .. الخ  
وكان ذلك على الأخص في كتابي : "السريالية في مصر" و "رأية الخيال" . لأن  
السريالية تفتح أبواب الخيال على مصاريعها ، وتعطي للحرية أبعادها القصوى . والتقدم  
خيال ، وحرية . ولذا فكلير من العرب متخلفون لأنهم لا يملكون الخيال ولا الحرية . إنهم  
يستمرئون الحياة في مستنقع الواقع ، ويعشقون سجونهم الخائقة .

وعندما كتبت في مقدمة الطبعة الأولى من "رأية الخيال" عام ١٩٩٢ "أدركوا أنكم  
لن تنقدوا خطوة إلا بقدر ما تحطمون من أشكال الإزهاب تحت أى مسمى : دين ، نظام ،  
سياسة ، مجتمع ، قيم .. الخ" لم أكن أمل أن تصل الأمور في المجتمع إلى ما هو أسوأ : يصل  
الإزهاب باسم الدين إلى مذبحة الأقصر البشعة ، ويستجوب وزير الثقافة في مجلس  
الشعب على نشر قصيدة وصور لتمثيل !! وتشعل المظاهرات البخرية بسبب نشر رواية  
سبق نشرها عدة مرات لكاتب عربي معروف !! هذا بينما العفن والغباء والفساد بلشكال  
ثتى قابعون في النفوس مثل القمامة المنتشرة في طرقات المدن الكبيرة والصغيرة  
والقرى ، ونحتار في القضاء عليها !! هل هذا مجتمع يريد أن يدخل حقا في قرن جديد ؟؟  
وأثلفت حولي باحثا عن قوى المجتمع المدني المستنيرة بمختلف تخصصاتها ،  
وبخاصة المبدعة منها ، أين هي ؟ ولماذا لا ترد الصاع صاعين لأعداء الإبداع / الخيال /  
الحرية / التقدم / الإنسانية وحمايتهم وجبنائهم ؟ لماذا لا تدافع بقوة عن حق المجتمع  
في حياة أفضل ؟ .

لذا ، ونحن في بداية قرن جديد وألفية جديدة وعالم جديد ، وجب العزاء في الأحياء  
منا .  
ولن أزيد .

نفس البيت بعدما زاد الصبح والقمامة  
عما قبل . ظهر السبت .. يوليو ٢٠٠٠ .

## مقدمة الطبعة الأولى

لقد نسيت كل شيء في هذا الكتاب .. ليس لأنى أنكره، بل لأننى أحبه، إننا لاننسى من نكرمهم أبدا .. فلا تأخذونى.

لقد قدمت فى هذا الكتاب شخصيات لم ألتق بها ، لكننى أحببتها.. وقدمت أفكارا- أحاول أن أمارس بعضها، والبعض الآخر عصى على الممارسة فى مجتمع منسجون.. ولا أنتظر الافراج عنه فى حياتى.. فلا تأخذونى..

ربما أكون قد حكيت فى مقدمة كتابى الأول «السريالية فى مصر» قصة هذا الكتاب.. والحقيقة أن هذا الكتاب سابق على كتاب السريالية فى مصر .. فعندما ذهبت ذات صباح من عام ١٩٧٩ أو ١٩٨٠ - إلى معرض سلفادور دالى الجامع فى مركز جورج بومبيدو - بويور - فى باريس فكرت فى كتابة مقالة عنه، وكتبها ونشرت فى مجلة آخر ساعة. وأثناء كتابتها فكرت فى كتابة هذا الكتاب .. وأثناء كتابته فكرت فى كتابة فصل فيه عن السريالية فى مصر .. فاستغرقنى هذا الفصل سنوات حتى صار كتابا مستقلا فنشرته عام ١٩٨٦. ونسيت الكتاب الاصلى.

دخلت وزارة الثقافة فى أكتوبر ١٩٨٧ فداومتنى احداثها واصبحت «موظفا كبيرا».. حتى كدت أنسى الكتابة.. فعدت الى أوراق الكتاب الأول وبذلت جهدا خرافيا فى تجميع شتات نفسى التى تركتها فى هذه الاوراق، وراجعتها، واضفت عليها معلومات وتعليقات ومصادر، ومن هذه الاضافات فصل خاص بالسريالية فى السينما.

والواقع إننى مازلت أدين للسريالية بالكثير. لقد فهمت بعد أن فهمتها ماذا كنت افعل فى طفولتى وصدر شبابى فى درب البستان المتفرع من شارع الجمهورية فى منفوط، أو فى امسيات الصيف على الكوبرى الجديد، ومع زملائى فى مدرسة الصياد الابتدائية ثم مدرستى مصطفى لطفى المنفلوطى الاعاديه والثانوية.. كل ذلك فى دروب منفوط المسكونة بالاهام كما قلت فى اهداء الكتاب السابق

لقد ارتكبت اول فعل جب سريالى فى حياتى عندما كنت فى الصف الثالث الاعادى - ربما الثانى.. - بتركى رسالة غرامية فى درج «نجوى» التى اعطتها بدورها لمدرس الالعاب الوسيم - الاستاذ كمال القظويى على ما أذكر - والذى نادانى فى طابور المدرسة الصباحى ليدخلنى حجرة الناظر ويصفعنى أول وآخر «قلم» فى حياتى

الدراسية، عقاب لى على هذا الفعل. ولم يمنعنى ذلك من السير على قدمى ٨ كيلو متر على شاطئ ترعة الابراهيمية من منفلوط الى قريتها «لأقرب من حيث يسكنى وهمى».

وكم من صدفة موضوعية مرت بى، وكم من سفرية سوداء سخرت منها وسفرت منى.. وكم من جنون عشته على حافة الحياة، وكم من موت صادفته فى جنونى، وكم من عشق مولد مدمر، وكم من قصائد آلية كتبتها وأخاف من نشرها على الملأ.. وكم من فضائح فى حياتى أعتر بها.

فلقد عافت نفسى الواقع الذى نعيشه فى البلدان العربية.. الواقع العربى.. المأساوى، وأنا لا أريد الحديث عنه حتى لا أكرر كلاما سمجا ثقيلًا على الرغم من صبعته وأهميته.. ولكن لن ينصلح هذا الواقع الى حال جديد إلا بتحطيمه.. هذه حقيقة.. لن يتقدم العرب إلا إذا أدركوا قيمة الحرية، وأهمية الإبداع القصوى وشرطه المطلق وهو الحرية. لن يتقدموا إلا يسقط «الوعى».. لن يتقدموا إلا إذا تركوا كل واحد يفعل ما يشاء دون إضطرار بالآخرين. كل انسان حر فيما يؤمن وفيما يعتقد وفى الجهر علنا بذلك، دون خوف من سجن أو من تشريد، فأعطوا ماله لله، ومالقيصر لقيصر. وإدركوا أنكم لن تتقدموا خطوة إلا بقدر ما تحطمون من أشكال الإرهاب تبيت أى معنى: دين، نظام، سياسة، مجتمع، قيم... الخ.

إن القيم التى لها حق الحياة هى: قيم الحب، العدل، الحرية.. وهى ذاتها قيم التقدم لو كنتم تفقهون.

ومن الفكاهة السوداء أننى أقول هذا الكلام فى نهاية القرن العشرين، فأى تقدم هذا الذى نريد أن نلحق به؟؟ والعالم قد دخل بالفعل فى القرن القادم... ونحن مازلنا فى أذيال القرن الماضى.. سلاح اليأس التام من الواقع يبدو هو السلاح الوحيد الناجز فى تلك اللحظة.

أما عن السريالية التى تتمتع بأكبر قدر من الجهل بها ومن التشويش والتضليل وعدم الفهم وندرة المراجع فى عالمنا العربى.. فحدث ولا حرج.

لقد قلت فى هذا الكتاب الكثير.. لكننى لم أقل كل شئ.. فلا تؤخذونى..

بيت سامية الملاح المظل على مسجد الصالحين، والصحيح  
الدائم ٢٢ مايو ١٩٩٢ الساعة ١٥ مساء.

# [ ١ ]

"إن السريالية لاتقدم نفسها على أنها عرض لمذهب .. إن بعض الأفكار التى تشكل نقطة انطلاقها حالياً لاتسمح إطلاقاً بالحكم المسبق على تطورها اللاحق".

مجلة الثورة السريالية



## وقائع سنوات الجمر

نشر أول بيان للحركة السريالية عام ١٩٢٤ ... إلا أننا لا نستطيع أن نبدأ بعرض تاريخ الحركة من هذا العام .. لسبب بسيط : هو أن ذلك البيان كان تكريساً لحركة قائمة لها إبداعات بالفعل .. كما أننا إذا بدأنا من هذا العام فسوف نقوم بعملية بتر لنشاط رواد الحركة النظرية والعملية فيما قبله .. لذا قد تبدو لنا أحداث وكتابات هذا العام وما يليه مشوشة.

وفي نفس الوقت ، ارتبط نشوء الحركة بالأحداث التي توالى على أوروبا وفرنسا بشكل خاص في مطلع هذا القرن والتي انفجرت بقيام أول حرب عالمية تشهدها البشرية. وكان لهذه الحرب تأثير مباشر ورئيسي في نشوء حركات الرفض والتمرد والثورات الفنية والأدبية ، والتي تعتبر السريالية أكثرها اكتمالاً.

ليس هذا فقط ، بل كان للسريالية جذور في بداية موجات التحديث الأدبية والتي تعود إلى سنوات طويلة قبل السريالية.

لقد جمعت العوامل السياسية - الاجتماعية وجذور التطور الفكري والفني بين ثلاثة فنانين فرنسيين (أندريه بريتون ولوي أراجوان وفيليب سويو) منذ مقبل حياتهم الإبداعية - النقدية ، فساروا معاً يشقون طريقاً لأكثر الاتجاهات راديكالية في الأدب والفن في عصرنا الحديث .. السريالية.

لذلك سيرتبط حديثنا عن السريالية ، بكل هذه العناصر مترابطة.

"إنه لأمر ذو مغزى أن تكون ولادة السريالية قد بدأت واكتملت تحت تأثير الحرب العالمية الأولى ، وأن تكون الآثار الأدبية المفضلة لدى السرياليين كآثار لوتريامون ورامبو قد كتبت أيام حرب سابقة هي حرب ١٨٧٠ ، وفي جو مماثل سادته روح الهزيمة.

(١) نفس اسم فيلم للمخرج الجزائري الأخضر حاميني . وقد استقتت بشكل خاص في هذا الفصل التاريخي السريدي من كتاب مالكولم هاسلام ، العالم الحقيقي للسرياليين (LONDON, 1978) (MALCOLM HASLAM, THE REAL WORLD THE SURREALISTS) كما اعتمدت في هذا الفصل على نفس بناء الكتاب الذي يقوم على التسلسل الزمني في سرد الأحداث ، وذلك نظراً للفائدة الهامة لهذا البناء في فهم وإدراك الجو المحيط بنشأة السريالية والعوامل المؤثرة فيها.

والرغبة في تحطيم القيم التقليدية<sup>(١)</sup>.

تدين الحركة السريالية "للبابا" اندريه بريتون بالفضل الأكبر في وجودها وتفاعلاتها وأفعالها. وهو بالفعل مبدع غير عادي جمع بين حالتين قليلاً ما يجتمعان : التنظير العقلي والإبداع الفني. بما لهما من متطلبات مختلفة .. فما بالك والموضوع هو السريالية .. أي أقصى حالات الإبداع دخولاً في الواقع بأقصى درجات الخروج عليه.

\*\*\*

اندريه بريتون في حد ذاته شخص جذاب. شكلاً ومضموناً ، مثير للاهتمام ، كتبت عنه مئات المؤلفات التي يستحقها. "فحكاية" بريتون نفسها تلخيص للحكاية السريالية ، ولكنها ليست بديلاً عنها. وهي مثل الحكاية السريالية شديدة التشويق والإثارة.

ولد اندريه بريتون André Breton في ١٨ فبراير ١٨٩٦ في "تنشبراي" - Tinchebray الفرنسية. تلقى تربيته الأولى على يد جده لأمه. انتقلت العائلة في الرابعة من عمره إلى حي "بانثان" في باريس. ودخل عام ١٩٠٦ مدرسة "شابتال" حتى أنهى دراسته الثانوية.

حول طفولته يتحدث في كتابه "الأوعية المتصلة" عن : "روايات سوداء كانت تذكرني بطفولتي الأولى ، أيام كنت أستمع في نهاية النهار المدرسي مع أترابي الصغار ذوي السنوات الست ، إلى قصص مخيفة يرويها معلم مدرسة فريد يدعى "تورتولو" ، لم أعرف يوماً من أين كان يستقيها"<sup>(٢)</sup>. يتذكر أيضاً من سن الثالثة عشر مومساً سحرته عيناها البنفسجيتان - وكان يكره اللون البنفسجي - فيما كان يعبر ووالده ملتقى شارعى ويومور وبالسرو. كما يذكر فتاة اسمها أولجا لها نظرة ماثلة ، كان يلاحظها في محطة الأتوبيس الذي يقبله إلى المدرسة.

في ١٩٠١ زار معرضاً لأعمال من للفن الاوقيانوسى<sup>(٣)</sup> أقام في ميدان التروكاديرو وقرأ كتاب ايميل دوركايم الذي نشر عام ١٩١٢ حول القوة الرمزية السحرية للطوطم

(١) والاس فالى. عصر السريالية . ترجمة خالدة سعيد . منشورات نزار قباني . بيروت ١٩٧٦ ص ٢٤.

(٢) كميل قيصر دافنر : اندريه بريتون - المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ١٩٧٩ ص (١٤).

(٣) المقصود بالفن الاوقيانوسى هو إبداع سكان استراليا والجزر الواقعة في المحيط الهادئ بين آسيا وأمريكا.



والتصورات العقائدية الأخرى فى استراليا. وقيل أن يترك المدرسة اشترى بالنقد التى كسبها كجائزة تمثالاً من البحار الجنوبية.

حين سئل عام ١٩٥٢ ، أثناء حوارات إذاعية حول جذور دعوته ككاتب ولاسيما كسريالى، قال : "ربما يمكن للتحليل النفسى أن يوضح ذلك من خلال التفتيح بعمق فى طفولتى ، ينبغي لكى أجيب على السؤال أن أتطلع إلى نفسى بعد ذلك بكثير . إلا أنه يمكن القول أنها - أى الجذور - ترجع إلى عام ١٩١٣ ، مع الانتهاء من سن المراهقة وحين أصبحت أعرف لنفسى عدداً من الموهل والعناصر الخاصة."<sup>(١)</sup>

حتى عام ١٩١٣ كان بريتون قد قرأ بودلير ومالا رمية تحت تأثير مدرسى البلاغة فى مدرسة شابتال. وبدأ فى دراسة الطب استجابة لرغبة أسرته.

وهنا نتوقف بعض الشيء لأن بودلير بخاصة ومالارميه كان لهما تأثير كبير على السرياليين. وعلى رأسهم اندريه بريتون.

فشارل بودلير Charles Boudelaire الكاتب والشاعر الفرنسى الذى ولد فى باريس عام ١٨٢١ ومات عام ١٨٦٧ عن ستة وأربعين عاماً . تمرد على أسرته البرجوازية بحياة بوهيمية وأدانه القضاء الإمبراطورى عام ١٨٥٧ عندما أصدر أشهر دواوينه "أزهار الشر" بعد محاكمة شهيرة.

"المهم أن تبشر بودلير باستقلال الخيال أصبح مبدأ رئيسياً فى المذهب السريالى. فقد رأى بودلير أن الأثر الفنى هو نتاج الخيال ، وهو ، مع ذلك ، صحيح وواقعى فى الوقت نفسه. ولعل هذه الطريقة المثلى لتعريف الصدق فى العمل الفنى ، فهو فى أن يتبع الفنان خياله بأمانة . وقد رأى بودلير ، زيادة على ذلك أن نتاج الخيال يتأتى عن نوع حقيقى من الألم. وهوليس ألم الحياة اليومية المؤقت العابث ، الناتج عن فقدان الطمأنينة ، أو عن الحرب والموت ، بقدر ما هو العذاب الداخلى العميق الدائم ، الذى نكتبه عادة ونخفيه تحت ستار النسيان المقصود . وعلى الشاعر أن يغوص عميقاً فى ماضيه ، وفى معانى طفولته ، شأن المحلل النفسانى . بيد أن مواجهة الذات فى ماضيها تتطلب بطولة عظيمة." "وما من كاتب سريالى بلغ ببطولته الحد الذى بلغته بطولة بودلير الخارقة التى هى أبرز مميزات شخصيته . إلا أن السرياليين استخدموا نهج بطولته وطقوسها وقلدها.

(1) Andre Breton, Entretien. Ed, Gallimard. 1952

فقد كان إكتشاف بودليير لذاته في عذابها ، وكشفه عنها في كتاباته مثلاً نموذجياً .  
الفنانون الذين اتبعوه ، والسراليون خاصة ، كرروا نهجه كأنما هو سر ديني ، معتقدين  
أنهم يتمكنون من بلوغ السر إذا مارسوا ، بدقة ، جميع مظاهره الطقوسية . وكل أدب هو ،  
إلى حد ما ، تحليل للنفس<sup>(١)</sup> .

إتيان - أو استيفان - مالارمية Etienne, dit Stéphane, Mallarmé  
الآخر شاعر فرنسي ولد في حياة بودليير - عام ١٨٤٢ - ومات بعده بما يقرب من  
الثلاثين عاماً - ١٨٩٨ . عاش مالارمية طفولة تحسة فقد خلالها أمه . تنقل موظفاً ثم  
مدرساً للإنجليزية في عدة أقاليم فرنسية قبل أن يستقر مرة أخرى في باريس عام  
١٨٧١ . قصيدته الأهم هي "هيرودياد" "Hérodiade" وقد أبدعها في بداية عهده  
بالشعر وعمره اثنين وعشرين سنة ويصور فيها أميرة عذراء تحمل نفس الاسم تترفع عن  
عالم الرجال . وقد وصف اتجاه بودليير ومالارمية بالرمزية . إلا أن مالارمية يحدد وجهة  
نظره في الشعر بأنه "تصوير الأثر الذي يحدثه الشيء ، لا الشيء نفسه" . ومن قصائده  
أيضاً : "اللازورد" و "أصيل إله الحقول" .

لكن "هيرودياد" - كما يرى والاس فالي - "تقف من حيث شخصيتها على عتبة  
السريالية . غير أن القصيدة ليست تكريساً للنهج السريالي بقدر ما هي تكريس للأهداف  
السريالية . ولقد رأينا أميرة مالارمية - هيرودياد - في شراكة مع العالمين المادي  
والروحي ، تلتحق بهما ، موضحة بذلك هذين العالمين والوحدة التي تؤلف بينهما . ولا  
يقتصر فعل هيرودياد على تداعل العناصر الذاتية والموضوعية ، بل هو ، فوق ذلك ،  
وصول إلى السريالية (ما فوق الواقع) بمعناها الحرفي ، لأنها تدخل حيزاً كأنناً فوق عالم  
أو منفصلاً عنه"<sup>(٢)</sup> .

في تلك السنة - ١٩١٣ - اكتشف بریتون متحف جوستاف مورر<sup>(٣)</sup> الذي يقول عنه  
في كتابه السريالية والرسم "شكل إلى الأبد طريقي في الحب . هنالك انكشف لي الجمال  
والحب عبر بعض الوجوه ، بعض الأوضاع النسائية . إن نموذج للنساء أولئك أخفى عني ،

(١) والاس فالي ، مرجع سابق ص ٣٠ .  
(٢) والاس فالي ، مرجع سابق ص ١٠٥ .  
(٣) جوستاف مورر (1826 - 1898) Gustave Moreau مصور فرنسي تفرغ لرسم الموضوعات  
الطهالية المأخوذة عن القصص الكلاسيكية والدينية . وقد غدا في شيخوخته أستاذاً عميق الأثر ،  
تلميذ على يديه كثيرون منهم ماتيس ورويه ، ترك ٨ آلاف لوحة ورسم أهداها إلى الشعب الفرنسي  
فتحول بيته إلى متحف لأعماله بعد وفاته .

على الأرجح ، كل النماذج الأخرى. كان ذلك هو الافتتان الكامل<sup>١٧</sup>.

هنالك استوقفه رسم فتاة مثلت نظرتها بالنسبة إليه إشارة العودة للحياة بعد فترة يأس طويلة: "تلك العينان اللتان لم تتوقفا منذ خمسة عشر عاماً عن ممارسة سحرهما على. تلك العينان والأضواء مسلطة عليهما ، جعلتاني أفكر حالاً بسقوط نقطة ماء ، ملطخة بسماء عاصفة ، على ماء مستكين". إن عيني المرأة التي افتنن بهما بريتون في لوحة مورو سوف تعودان لتظهرنا مراراً في أدبه.

نشر بريتون أولى قصائده عام ١٩١٤ وأهدى إحداها إلى بول فاليري<sup>(١٨)</sup> وكان يحفظ له عن ظهر قلب "السهرة مع السيد تست" لشدة إعجابه بهذا العمل. كما نشر قصيدته "سونيت" في مجلة "الفلاج".

في أغسطس من نفس العام أصدر الشاعر ابوللينير العدد الأخير من مجلة "أمسيات باريس" التي لعبت دوراً هاماً في تحديد بعض ملامح الفن الحديث. وكان ابوللينير أيضاً قد نظم مهرجاناً للفنانين الطليعيين. لقد لعب ابوللينير دوراً رئيسياً في تأسيس الشعر الأوروبي الحديث والتأثير في الجماعات الأدبية والفنية ، وبخاصة السريالية التي تفصل الصفحات التالية علاقته بها. وجيوم ابوللينير Guillaume Apollinaire شاعر فرنسي بارز ولد في روما عام ١٨٨٠ ومات في باريس عام ١٩١٨ ، وهو ابن لضابط إيطالي وأم بولندية من النبل.

بعد فترات دراسية متقطعة ، مارس أبوللينير أعمالاً متواضعة ، لكنه جاب خلال عامي ١٩٠١ و ١٩٠٢ ألمانيا والنمسا والمجر حيث بدأ إبداعه الشعري يتشكل. بدأ ينشر قصائده الأولى بعد ذلك في باريس في مجلات أدبية مثل "المجلة البيضاء" و"الريشة". بدأت صداقته بالأدباء : الفريد جاري ويوجين مونتنفور وأندريه سالمون. وبدأ في نشر مجموعاته الشعرية مثل "كحول" و"قصائد مدورة". واكتسب شهرته وعمره خمسة وعشرون عاماً. بالإضافة إلى مزاولته العمل الصحفي أيضاً.

في أغسطس ١٩١٤ كان الجيش الألماني على نهر "مارن" يواجه الجيشين الفرنسي والبريطاني. وبدأت مصانع السلاح الفرنسية تعمل بأقصى طاقتها .. استولى الخوف على باريس .. وبدأت الحرب العالمية الأولى ..

(١٧) بول فاليري Paul Valéry شاعر وكاتب فرنسي ، ولد عام ١٨٧١. ومات عام ١٩٤٥.

عندما حل العام التالي -١٩١٥- جند ابولينيير في سلاح المدفعية بينما تم تجنيد بریتون في سلاح الإشارة ثم ألزم بالعمل كمساعد في مستشفى "ثانت" وبدأ من ديسمبر يرأسل أبولينيير .. في فبراير أكمل فيليب سويو ٢١ عاماً ، أی أنه يصغر بریتون بستة شهور ، وغادر المدرسة وأعلن أنه غير صالح للخدمة العسكرية فبدأ بلا حماس يدرس القانون .. إلا أنه أعلن مرة أخرى بصلاحيته للخدمة العسكرية وأرسل للتدريب مع فوج الفرسان.

ظهرت في نفس العام ردود الفعل المضادة للحرب .. في سبتمبر اجتمع مسئولون عن الأحزاب الاشتراكية في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وروسيا في مدينة "زيميرالد" السويسرية وأعلنوا في بيانهم أن الحرب هي خراب فكري وأخلاقي وكارثة اقتصادية. كان من بين الموقعين "ميرهيم" رئيس اتحاد عمال المعادن الفرنسي ، ولينين زعيم الثورة البلشفية.

في نفس الخريف سمع صوت الروائي الفرنسي "رومان رولان"<sup>(١)</sup> في محاكمته للحرب بعنوان: "فوق المعركة Au-dessus de la Mêlée". الذي نشر في جنيف. بدأ بيكاسو الرسم على نمط انجر Ingres<sup>(٢)</sup> في نفس العام مدفوعاً بإعجابه بعمله واهتمامه بالتحريفات البارعة في التشخيص. رحلة بيكاسو إلى التكعيبة أثرت في معجبيه الفرنسيين، كثير منهم ، تحت ضغط الحرب ، تحولوا إلى منطلق ثقافتهم القومية.

(١) رومان رولان Romain Rolland كاتب فرنسي ولد عام ١٨٦٦ ومات عام ١٩٤٤ كان يهوى الموسيقى، ودرس تاريخ الفن. نشر كتابا عن "حيوات رجال مصورين" - بفتح الواو. وآخر عن بيهوفن (عام ١٩٠٣) ظهر فيه مفهومه عن البطولة الإنسانية. حيث يحلم ببطل بلا عنف يبحث عن كل الفهم من أجل كل الحب". ضم كتابه "فوق المعركة" سلسلة مقالات كتبها في سويسرا واستحق عنها - وعن مجمل أعماله - جائزة نوبل عام ١٩١٦ وكذلك عدداً كثيرة. يعبر الكتاب عن حوار داخلي حاد بين "عالمية" رولان وارتباطه بوطنه.

(٢) جون لوجست دومينيك انجر Ingres مصور ورسام فرنسي ولد عام ١٧٨٠ ومات عام ١٨٦٧. تتلمذ على يد المصور دافيد David وفاز بجائزة روما عام ١٨٠١. تأثر برفائيل. لكن موضوعات انجر على كل حال متنوعة : تضمنت الرومانسيات المصبوغة بضوء القمر والكلاسيكيات وموضوعات العصور الوسطى والحفلات العامة والصور الدينية والشخصية والعارية. لكنه يعتبر من أعظم الرسامين. وله متحف باسمه في مسقط رأسه "مونتوبان Montauban". (انظر د. ثروت عكاشة. المعجم الموسوعي للمصطلحات اللغافية. مكتبة لبنان ولونجمان ، ١٩٩٠. ص ٢٢٩).

هذا بينما اشتد الصراع السياسى الداخلى. انتشر التشهير بدعاة السلام ، حتى أن كل مسئول لم يعرض ميله الشديد للقتال كان يُشكَّ في عمالته للألمان .. ووصل الأمر إلى حد اتهام ليون دوديه <sup>(١)</sup> ، في مجلة "لاكسيون فرانسيز أو العمل الفرنسى" لمالفي - وزير الداخلية الراديكالى الاشتراكى بأنه أفشى خطط الهجوم الفرنسى للعدو.

وفى نهاية أغسطس استقال الوزير وسقطت الحكومة وتشكلت حكومة جديدة برئاسة "بينلفى" إلا أنها سقطت أيضاً فى ١٣ نوفمبر ودعى كليمنصو الذى كان يهاجم الحكومة بعنف ، ویتهمها بعدم الكفاءة على الرغم كون معظم وزرائها من أصدقائه ، إلى تشكيل حكومة جديدة.

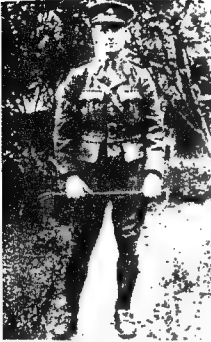
١٩١٦ :

بدأت المعارك بين الفرنسيين والألمان فى فبراير ١٩١٦ وقتل فيها حوالى نصف مليون إنسان معظمهم مات بين يوليو ونوفمبر .. لم يكن هناك إبتصر . من ضحايا هذه المعارك ابوللينير الذى أصيب فى رأسه بشظية قذيفة. ولم يمض وقت طويل حتى خرج من الجيش ليعمل فى مكتب إحصاء. وفى المساء كان يذهب إلى مكانه فى مقهى دى فلور فى شارع سان جهرمان. بينما أرسل سوبو إلى الجبهة .. حيث مات عدد من زملائه بحمى التيفوس، ومرض هو بخطورة لثلاثة أشهر رقدتها فى "سريل" ثم فى المستشفى العسكرى فى باريس.

تعرف بريتون فى مستشفى نانست على جنسدى شاب اسمه جاك فاشى Jacques Vaché كان طويل القامة أحمر الشعر ، يجذب شكله الناس بسهولة. وكان طالباً فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس ثم جند وأصيب فى ساقه. وقال أنه نجا بأعجوبة أثناء الانسحاب الأخير ، لكنه يرفض أن يموت فى زمن الحرب <sup>(٢)</sup>.

وعندما خرج فاشى من المستشفى ظل فى نانست وعمل فى تغريغ الفحم من المراكب على نهر اللوار. كان يرتدى سلسلة مختلفة من الملابس الرسمية ويضع موتوكل - عدسة واحدة - على عينه اليسرى فقط. كان فاشى وبريتون يذهبان معاً إلى السينما. وكانا (١) ليون دوديه صحفى وكاتب فرنسى ١٨٦٨-١٩٤٧ كان أيضاً عضواً فى البرلمان من ١٩١٩ إلى ١٩٢٤.

(2) Malcolm Haslam, The real world of the surrealists, London, 1978



جاك فاشي بالملابس العسكرية عام ١٩١٨

يتسابقان في معرفة نهاية الفيلم .. والكلمة التي كان فاشي جاداً في تحديدها هي الفكاهة التي كان يعرفها بأنها "حس باللاجدوى المسرحية التي لا فرح فيها ، حين نعرف". هكذا تصبح الفكاهة وقد عرفت بأنها "اللاجدوى المسرحية لكل شيء" مفتاحاً لفهم المدرسة الدادائية التي صار جاك فاشي نبياً لها. وهذه الأفعال الخيالية في ظاهرها من المعنى التي قام بها فاشي كان يرمى بها إلى أن يخلق حول نفسه عالماً لا واقعياً. ولقد حاول أن يعيش ، حرفياً ، في عالمه الخيالي.

لم يترك فاشي أثراً مهماً ، فيما عدا مجموعة من الرسائل طبعت بعد موته بعنوان "رسائل من

الحرب" (١٩١٩) وتكمن أهميته في تأثيره في اندريه بريتون أولاً ، وهو الذي قال : "إنني في المقام الأول ، مدين لجاك فاشيه" ، ثم في تأثيره في العديد من المعجبين الذين كان بالنسبة إليهم نموذجاً صافياً متألّقاً لنمط معين من الحياة ، أو بالأحرى لنمط من تفهم الفن. وفي رسائله مقاطعٌ عديمة صارت شعارات الدادائية : "لأنحب الفن ولا الفنانين". فليسط ابولينيرو! وترددت عبارات مثل "لا نعرف من هو مالارميه" بلهجة يمتزج فيها الجد بالاستخفاف. كانت هذه الأقوال نابعة عن اعتقاده الأساسي بأن التعبير الفني ، أو على الأقل الفن في مفهومه التقليدي ، تهريج وبلأجدوى.

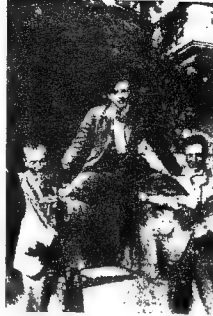
انتحر فاشي في يناير ١٩١٩ بتناول ٤٠ جراماً من الأفيون ومات معه صديق لم تكن له خبرة بالمخدرات .. واستحق فاشي وصفاً بريتون له بأنه "سيد من الماضي في فن التعلق قليلاً. أو بلا اهتمام . بأي شيء"<sup>(١)</sup>.

في أكثر من كتاب يعود بريتون لذكر علاقته بفاشي وتأثيرها عليه : "كان - أي فاشي - يمتزج أحياناً في شوارع نانت بزي ضابط خياله أو طيار أو طبيب. يصادقك أحياناً من دون أن يبدو عليه رآك ، ويواصل طريقه دون أن يلتفت. لم يكن يمد يده ليقول صباح الخير أو إلى اللقاء".

(١) كميل قيصر دافر ، مرجع سابق ، ص ١٩.

”كان يسكن داخل غرفة جميلة بصحبة شابة لم أعرف سوى اسمها الصغير ”لويز“. كان يضطرها للجلوس ساعات جامدة وصامتة في إحدى الزوايا أثناء استقباله لى. تقدم الشاى عند الساعة الخامسة فيشكرها بقبلة يطبعها على يدها. إذا صدقنا ما قال فهو لم يقم أية علاقة جنسية معها“.

”رحل عنا بصورة غامضة شاب الثالثة والعشرين من عمره له أجمل نظرة شاهدتها يوماً على الكون.“ و”تعلقت في الأدب بالفريد جارى وابو اللينير ونوفو ولوتريامون ، إلا أنى أدين لجاك فاشى أكثر مما لأى منهم. إن الزمن الذى قضيته معه فى نانت عام ١٩١٦ يبدو لى شبه مسحور ،



هانز أوب، ترمستان تزارا وهانز ريشتر  
فى زيورخ عام ١٩١٧ - ١٩١٨

لن يغرب عن بالى أبداً.“ هكذا نعى بریتون جاك فاشى.

”كان وعى فائق يمنح علاقات فاشى بالذات سياقاً غريباً جنائزياً مقلقاً للغاية. من هذه العلاقات تنهّج الفكاهة السوداء“<sup>(١)</sup>. والفكاهة السوداء التى ربط بریتون بينها وبين فاشى تتكرر كثيراً - حدثاً وإبداعاً ومعنى - عند السرياليين فهى حدث أقرب إلى سخرية القدر أو شر البلية ما يضحك ، أو ضحك كالبكاء .. وكلها مصطلحات عربية لكنها معانى إنسانية تعرفها كل شعوب الأرض بلغات مختلفة.

خلال هذا العام -١٩١٦- انتشرت كراسات الدعاية السياسية للسلام - بشكل غير قانونى - فى كل المدن الكبرى الفرنسية. وفى أغسطس ظهر الجزء الأول من رواية هنرى باربيس ”النار“ فى مجلة ”العمل“ بعد أن أصيب فى جبهة القتال. وفيها راقب باربيس ليس فقط العموميات بل أيضاً السياسيين والانتهازيين الذين فجروا الحرب.

فى نفس العام أيضاً - ولكن على بعد مئات الكيلومترات من باريس - تجمع فنانون شبان من ألمانيا ورومانيا وغيرها هربوا إلى سويسرا الحيادية ، وفى مقهى

(١) المرجع السابق ، ص ١٩ . ترجمة عن كتاب بریتون ”الخطوات الضائعة“.

"فولتير" في نفس الشارع الذي كان يعيش فيه "لينين" في "زيورخ"، بدءوا حركة "دادا" DADA.. طوروا شكل التسلية من حفلات مقاهي ميونخ والعروض المستقبلية لميلانو قبل الحرب، إلى موقف عدمي في الفن والمجتمع.. ذهل الناس في زيورخ، إذ أن "الجمال أو السخف - كل مساء - يشارك زوارنا"<sup>(١)</sup>. كان من بين مراجعهم الفيلسوف الألماني شتينر Stimer الذي أكد على أن الحقوق الشخصية فوق قوانين المجتمع.

وقد كتب تريستان تزارا - Tristan Tzara الشاعر الروماني الذي قاد دادا - فيما بعد - ١٩١٨ - أن "الفنان يبدع لنفسه" وعند مولد الحركة كتب: "لا استثنى أحداً. الريح هبت في قوة العاصفة. ضمير يعد ضمير ككتل ضخمة تتساقط بسرعة. حكمة وجنون معاً. ولا أحد يدرى أين ترقد النهاية"<sup>(٢)</sup>. بدءوا بقراءة الشعر، والأغاني، الرقص. ثم أخذوا في تنظيم المحاضرات والمعارض. كان انتعاشهم هذا تحديهم للعالم في خراب الحرب.

١٩١٧ :

مع عام ١٩١٧ دخلت الحرب عامها الثالث بمئات الآلاف من القتلى والجرحى. في فرنسا، حوالي ٦٪ من أرضها احتلت فيما تمزقت الزراعة والصناعة بمطالبات الحرب. المدهش، إنه في فبراير من هذا العام، كان المدفعية الألماني "ماكس ارنست" Max Ernst منهمكاً في قصف الفرنسيين، بينما وقف في خندق على بعد كيلو متر منه الجندي الفرنسي من سلاح المشاة "بول ايلوار". في ذلك الوقت لم يكن أحدهما يتخيل أنه سيصبح صديقاً للآخر وسيصبح الاثنان معاً في حركة سريرية واحدة بعد ثلاث سنوات من هذه الحرب.

انتقل بريتون إلى مستشفى عسكري للأمراض العقلية في سان ديزييه لیساعد في علاج الجنود.. هناك عمل مع "د. ليروا" الزميل السابق لجان مارتان شاركو.

"شاركو" كان رائد علاج الهستيريا بواسطة التخييم المغناطيسي حتى سُمي "نابليون العصاب". مع د. ليروا أغرق بريتون نفسه في نظريات وتطبيقات علم النفس الكلاسيكي عالٍ حالة بارانويا لجندي لم يكن يعتقد في حقيقة الحرب. كان يعتبر أن

(١) المرجع السابق، ص ١٩.

(٢) المرجع السابق ص ٢٠.



الإصابة أو الموت زيف وأن إطلاق القذائف خدعة. أثار لدى بریتون التفكير فى اندماج الحقيقة بالوهم .. وأخذ يؤمن بنظريات فرويد حول اللاوعى وكبت العقد وتفسير الأحلام. واستوعب نظرية التداعى بل بدت حافزاً شعرياً جديداً تماماً.

عندما انتقل إلى باريس ليعمل فى مستشفى "دى لا بيتيه" De la pitié واصل دراساته النفسية مع د. جوزيف باينسكى أكثر طبيب نفسى فى فرنسا حينذاك. هذا بينما أكثر من التردد على مقهى "دى فلور" حيث يلتقى ابوللينير..

فى يوم من أيام الصيف قدم ابوللينير ، فيليب سويو philipps Soupault إلى بریتون وبدأت صداقتهما ورحلتها المشتركة : كتابة الشعر ونشره فى المجلات الطليعية مثل "سيك Sic" و "شمال - جنوب" "Sud - Nord" ، اشتراكهم فى جماعات مثل جماعة "باليت Palette" التى كانت تضم ماكس جاكوب ويليغريند وبيير ريفردى أو جماعة جاليرى "ليون روزينبرج" أو "بول جيبوم" حيث كانوا يقرءون الشعر ويناقشون لوحات جون جرى وزيفرينى والرسم البدائى.

كان بریتون وسويو يزوران "دار محبى الكتب" وهى مكتبة فى شارع "أوديون" تملكها فتاة شقراء متلثة فى العشرين من عمرها اسمها "ادريانا مونييه". وقرب نهاية العام قدمت ادريانا الشاعر لوى اراجون Louis Aragon إلى بریتون.

فى هذا الوقت كان أراجون وبریتون يدرسان فى مستشفى "فال - دى جراسى - Val de - Grace" العسكرى فى مونبارناس (أحد أحياء باريس). وقد زينا جدرانها بلوحات لسيزان وبيكاسو وبراك صدمت رؤسائهم تماماً.

بدأ سرياليو المستقبل الثلاثة يزعمون مفاجآت الحياة والحب والفن .. شرح بریتون لسويو وأراجون أفكاره ، وتناقشوا حولها كثيراً حتى استوعبوها.

فى أكتوبر صدرت مجموعة سويو الشعرية "ألكوايوم" فيها قصائد سريعة "من المدينة المضاعة بالكهرباء .. والتكنولوجيا الحديثة". وفى نوفمبر نشر قصيدته "ميروار" مرآة، فى مجلة "سيك". إنها ترتيلة للامعقول، ماء من ينبوع اللاوعى.

وفى شقة ابوللينير رأى سرياليو المستقبل مجموعة من لوحات بيكاسو وبراك وتكعيبيين آخرين ، وتشخيصات غريبة رسمها "روسو" و"خيالات" "شاجال" بالإضافة إلى استدعاءات المصور الإيطالى دى كيريكو لعالم اللاوعى الذى أعجب به ابوللينير

عندما كان دى كيريكو فى باريس أثناء العامين الأولين للحرب. واقترح عليه أحياناً عناوين للوحاته. وفى صالة عرض "حييوم" رأوا فناً بدائياً ، وسأهم ابوللينير مع صاحبها فى كتالوجات معارضة التى أقامها عن الفن الإفريقى والاقيانوسى.

فى ١٨ مايو بدأ على مسرح "شاتليه" عرض باليه "باراد" *Parade* الذى ألف موسيقاه "أريك ساتى" وصمم ديكوره بيكاسو وكتبه جان كوكتو وأدته فرقة "سيرج دياغيليف" الروسية. الديكور كان تكعيبياً وتضمنت الموسيقى أصوات طلاقات مسدس وضوضاء آلات كاتية .. باختصار وجد الجمهور تحريضاً لاغير.

أصيب البرجوازيون على الأخص بخيبة أمل مما دفعهم إلى الصياح "ردىء". لقد بدا لهم غموض "باراد" جزءاً من مؤامرة غير معقولة ضد القيم التقليدية للثقافة الفرنسية. لكن ابوللينير تحمس للدفاع عن الباليه والمشاركين فيه إزاء الهجوم عليه. وكتب أن "باراد" تندلع متوهجة فى أى مكان مثل فروع الليلاك فى هذا الربيع الأخير" ، وقال إن اندماج التصميم والرقص فيه أعطى دفعة لنوع مما فوق الواقع "سيريالزم" *Sur-realisme* ". وكانت هذه أول مرة يظهر فيها هذا المصطلح. وأضاف "فى باراد التعبير الأول عن الروح الجديدة التى نأمل أن تغير أساليب الفن من القمة للقاع".

بعده ، عرضت مسرحية ابوللينير "نهدا تيريزياس" *Mamelles de Tirésias* فى يونيو على مسرح صغير فى مونمارتر ، وأطلق عليها "دراما سريرية". كانت نقداً لغموض الرمزية. فى نهاية الفصل الأول وقف "فاشى" الذى كان مع بريتون ملوحاً بمسدس احتجاجاً على المؤلف ورد فعل الجمهور الصاخب معاً.

هنا يجدر بنا القول أنه على الرغم من أن ابوللينير هو مبتكر مصطلح السريالية، إلا أن هناك فوارق بين ما يقصده ابوللينير من المصطلح ونماذجة الفنية التى يطبق عليها هذا المصطلح ، وبين ما قصده بريتون والسرياليون وما حققوه من إبداع فنى كتطبيق لما قصدوه.

مسرحية ابوللينير نفسها "نهدا تيريزياس" توضح ذلك ، فهى مسرحية كتبها فى شبابه عام ١٩٠٣ - أى قبل أربعة عشر عاماً من تقديمها على المسرح - فيما عدا الافتتاحية والمشهد الأخير من الفصل الثانى الذين كتبهما عام ١٩١٦. يقول ابوللينير فى مقدمته لمسرحيته :

"حتى أعرف مسرحيتي فإننى استعنت بكلمة من ابتكارى - وأرجو المعذرة - فإن ذلك يحدث لى فى بعض الأحيان. وقد ابتكرت كلمة "سريالية" التى لا تعنى أبداً رمزية كما اعتقد السيد/ فيكتور باش Victor Basch فى مسرحيته السلسلة، ولكن الكلمة تصف بشكل جيد اتجاهات من الاتجاهات الأدبية التى إن لم تكن أكثر الأشياء الموجودة تحت للشمس جده فإنها لم تستعمل أبداً فى التعبير عن أية فكرة ولا أى إشهار فنى أو أدبى من قبل.

"إن خيالية كتاب المسرح الفجة ، هؤلاء الذين جاءوا بعد فيكتور هوجو تخطت التمثل بالواقع إلى محاولة تصوير الطابع المحلى . ولمحاولة عمل تجديد فى المسرح ، وعلى الأقل لبذل مجهود شخصى فى هذا المضمار فكرت أنه من الضروري أن نعود إلى الطبيعة ذاتها لكن دون أن نحاكها كما يحاكها من يلتقط الصور الفوتوغرافية ؛ فعندما أراد الإنسان أن يحاكى السير اخترع العجلة التى لاتشبه الساق ، وهو بذلك يأتى عملاً سريالياً دون أن يدرك. ويزيد على ذلك أنه لا توجد فى مسرحيتي أية رموز وهى مسرحية غاية فى الوضوح ، وإن كانت الحرية متروكة لرؤية أية رموز يريدها المتفرج وللوصول إلى ألف معنى فيها هو كما هو الحال بالنسبة للكهنة والعرفانين ."

"ضيف ابوللينير موضحاً : "كتب مسرحيتي السريالية للفرنسيين أولاً ، كما كان أريستوفان Aristophane يكتب مسرحياته الفكاهية للاتينيين ، وقد نوهت لهم عن الخطر الكبير الذى يحدق بهم والذى اعترف به كل الناس. إن هذا الخطر الناجم عن عدم الإنجاب بالنسبة لأمة تبغى الازدهار والقوة ، من الممكن تلافيه بالإنجاب كما قلت لهم ببساطة شديدة".

"إن الخطأ أكثر جسامة والرديلة أكثر عمقاً. إذ أن الحقيقة هى أن الفرنسيين لا ينجبون أطفالاً لأنهم لا يعيشون الحب بما فيه الكفاية. هذا هو كل ما فى الأمر" .. "وأضيف فى النهاية أننى عندما اسنخرج من الاتجاهات الأدبية المعاصرة اتجاهاً معيناً هو اتجاهى أنا ، فإننى لا أطمع أبداً فى تكوين مدرسة أدبية ، ولكننى أصبو إلى معارضة للمسرح المخادع الذى يشكل السواد الأعظم من مسرح اليوم".<sup>(١)</sup>

(١) جيبوم ابوللينير "نهدا تريزياس". ترجمة دكتورة نادية كامل . سلسلة المسرح العالمى. وزارة الإعلام الكويتية . أغسطس ١٩٨٩ .

لقد اخترت أن أعرض لهذه المقاطع من مقدمة أبوللينير لكي يتضح لنا أنه رغم ابتكاره لمصطلح السريالية إلا أن مفهوم هذا المصطلح لديه كان أكثر قصوراً مما أراده وحققه بريتون والسرياليون.

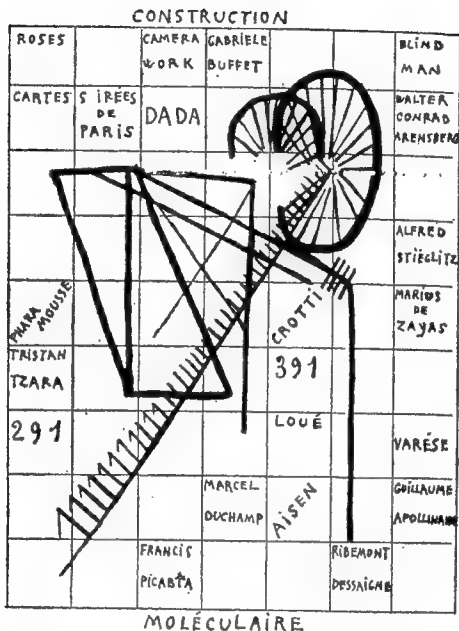
فالمسرحية في النهاية هادفة ، فيها تصميم و بناء . وتحتل التفسيرات الرمزية . لكنها في الوقت نفسه مسرحية جديدة ، تثار على التقاليد المسرحية السابقة عليها ، وتحاول أن تحقق السمات الأساسية للفن المسرحي الذي يقترحه . يقول أبوللينير "إن هذا الفن يجب أن يكون فناً عصرياً ، بسيطاً ذا إيقاع سريع بفضل الاختصارات أو التهويلات التي تفرض نفسها لو أردنا أن نشد انتهاء المتفرج . كما يجب أن يكون الموضوع عاماً حتى يمكن للعمل المسرحي أن يحدث تأثيراً حسناً على العقول وعلى السلوك في أطر الواجب والشرف . ووفقاً للظروف تفضل المأساة على الملهاة أو العكس". وبالتالي فإن "نهاد تيريزياس" بعيدة عن التلقائية والآلية النفسية ، وللاوعي ، مصدر الإلهام الأول عند السرياليين.

يبدو أبوللينير كمن يراوح مكانه في منتصف الطريق ، فلا هو تقدم مع بريتون ، ولا هو تأخر مع التقليديين وأصحاب الاتجاهات الأخرى . تعكس هذا بوضوح شديد الفقرة التالية من مقدمة أبوللينير لمسرحيته : "لكن المسرح ليس هو الحياة ، كما أن العجلة ليست هي الساق . نتيجة لذلك فإنه من الطبيعي في نظري ، أن نضمن المسرح مفاهيم جمالية جديدة مثيرة للدهشة ، تبرز الطابع المسرحي للشخصيات وتزيد من أبهة الإخراج دون أن تغير من مأساوية أو فكاهة المواقف التي لابد أن تحقق لنفسها الاكتفاء الذاتي".

في خريف عام ١٩١٧ ألقى أبوللينير محاضرة في مسرح "دئ فييه كولومبييه Du vieux Colombier" حول الروح الجديدة والشعراء وأرجع هذه الروح إلى الشعراء الذين "سيقودونكم بإتقاد ويقظة إلى العالم الليلي المنقلب للحلم".

قبل أن نغادر العام لابد أن نعبّر المحيط إلى الولايات المتحدة التي وجد فيها مارسيل دوشامب<sup>(١)</sup> ملاذاً من الحرب .. هناك أرسل موبلة مقلوبة إلى معرض في نيويورك وأسماءها "نافورة" ووقعها باسم "ر . موت" .. R. Mutt وكان قبل الحرب قد عرض

(١) مارسيل دوشامب Marcel Duchamp رسام ومصور فرنسي ولد عام ١٨٨٧ ومات عام ١٩٦٨ ، كان أخوه جاك مصوراً وأخوه الآخر نحاتاً . بدأ رساماً انطباعياً إلى حد ما . ثم متأثراً بسيزان . ثم بحث في التكعيبية والمستقبلية حتى سجل روح الدادا مع زميليه مان راي ، وديكاييا . وأصبحوا علامة على فن تحطيم الفن .



غلاف العدد رقم ٨ من المجلة السريالية «٢٩١» ، رسمه فرانسيس بيكابيا  
وقد كتب عليه: عندى رعب من رسوم سيزان.

حمالة حديدية للزجاجات Iron - bottle - rack مضيفا إليها توقيعه فقط على أنها  
عمل فنى جاهز الصنع.



١٩١٨ :

أثناء النصف الأول من عام ١٩١٨ قام  
الألمان بهجوم شامل إجهاضاً للإمدادات  
الأمريكية للحلفاء. إلا أنهم تراجعوا بعد زيادة  
القوات البشرية والآلات المتفوقة لدى الحلفاء.  
وبعدها طلب الحلفاء من ألمانيا التسليم بدون  
تحفظ.

مارسيل دوشامب فى نيويورك - ٣١ يناير

١٩٥٨. تصوير ريتشارد اليندون

قبل توقيع الهدنة بيومين مات ابوللينير في

شقته في شارع سان جرمان ضحية لوباء الأنفلونزا الذى تفشى في أوروبا.

لم يترك ابوللينير للسريرية اسمها فقط .. بل ساهم فى وضع بعض أفكارها وشجع  
الآخرين على الانضمام إليها .. لقد كتب سويو فيما بعد عن ابوللينير يشكره "لأن الشعر  
عادت له الحياة. كل ما فعله كان كتابة قصيدة ، وفورا تولد بعدها كثير من القصائد".  
هذا بينما قال ابوللينير لبريتون : "أنا أعرف أنه ليس هناك غيرك يستطيع أن يتحدث عما  
أفعله مثلك".<sup>(١)</sup>

فى نوفمبر من نفس العام ظهر عدد جديد من مجلة اسمها "٣٩١" مطبوعة على  
ورق قرنفلى لامع .. وفيها تعليق لفرانسييس بيكابيا : "عندى رعب من رسوم سيزان .. إنها  
تضجرنى بشدة". وهذا إعلان بالطلاق بين أقرب زوجين : الرائد الذى فتح الطريق للفن  
الحديث من بين حقول الانطباعية ، بول سيزان (1839 - 1906) Paul Cezanne  
وأحد أبناء الغضب فرانسييس بيكابيا Francis Picabia الرسام والمصور والكاتب  
الفرنسى (١٨٧٩ - ١٩٥٣) زميل الداديين سالفى الذكر. فسيزان أهم من حطموا فى القرن  
التاسع عشر قيم الوصف فى العمل الفنى مهتما بقيمه المجردة . وبيكابيا أحد أوائل من  
حطموا كل القيم السابقة. (لاحظ عنوان مجلته التى اختار لها رقما : "٣٩١").

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

Direktion r. hausmann  
Steglitz zimmormann  
strasse 34

# DER dada

50 Pfg.

— O A D U B A T T S A —

506/01

dadadegie

hausmann - baader

3/ 3333/3333

5,0

18.7 - 1.8574285....

60 50 40 30 20 10 0

Ach

3,14159

59.2,1 83.4,7.10.11.6



דאדא



Jahr 1 des Weltkriegers. Avis dada

Hirsch Kupfer schwächer. Wird Deutschland verhungern?  
Dann muß es unterzeichnen. Fische junge Dame, zweundvier-  
ziger Figur für Hermann Loeb. Wenn Deutschland nicht unter-  
zeichnet, so wird es wahrscheinlich unterzeichnen. Am Markt  
der Einheitswette überwiegen die Kutsackgänger. Wenn aber  
Deutschland unterzeichnet, so ist es wahrscheinlich, daß es  
unterzeichnet um nicht zu unterzeichnen. Amor, Ach, Ach, Ach,  
abendsblutunbezugsendeshimels. Von Viktorhahn. Lofe George  
meint, daß es möglich wäre, daß Clarenceau der Ansicht ist,  
daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es  
nicht unterzeichnen nicht wird können. Infolgedessen erklärt der  
club dada sich für die absolute Preßfreiheit, da die Presse das  
Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß  
Deutschland endgültig nicht unterzeichnet, bloß um zu unterzeichnen.  
(Club dada, Abt. für Preßfreiheit, sowohl die guten Seiten es erlauben.)

Die neue Zeit beginnt  
mit dem Todesjahr  
des Oberdada

Ad 1

Mitwirkende: Baader,  
Hausmann, Huelsenbeck,  
Tristan Tzara.

غلاف مجلة «دير دادا» للعدد الأول الصادرة في برلين باللغة الألمانية

كان بيكابيا - محرر المجلة - صديقاً لابلولينير ، ورساماً عمل على تحطيم المناظر الطبيعية التأثيرية إلى رسوم تخطيطية للإثارة الجنسية الميكانيكية. خلال الحرب العالمية الأولى ذهب إلى نيويورك وبرشلونة ولوزان قبل أن يصل زيورخ ويتصل بجامعة "دادا".

فى نهاية العام - ١٩١٨ - ظهر العدد الثالث من مجلة "دادا" محتويًا على بيان الجماعة الذى كتبه تزارا. أكد فيه على أهمية الفرصة والمفاجأة فى العمل الفنى .. وقال: "دادا لا تعنى شيئاً. لا مجال للرحمة: يبقى لنا بعد المجزرة أمل فى إنسانية مطهرة ... كل ما ننظر إليه زائف. أنا ضد كل الأنظمة ، إن الأكثر قبولاً بين الأنظمة هو ألا يكون لك / مبدئياً / أى نظام".<sup>(١)</sup> ورغم أنه حذر من خطر التحليل النفسى "الذى وضع لتنويم تخيلات الإنسان غير المعقولة" إلا أن بريتون كتب له "بيانه جعلنى متحمساً". وساهم مع اراجون وسويو فى العدد التالى من المجلة. بل أنهم نشروا بيان تزارا فى مجلتهم "أدب" "Litterature" التى صدرت فى العام التالى.

: ١٩١٩

مجلة "نور - سيد" توقفت .. وتحولت المستقبلية فى مجلة "سيك" إلى ماضى. لذا أصدر بريتون وسويو وارجوان فى ١٩١٩ مجلة اقترح بول فاليرى لها اسم "أدب" ، كان تلميحا ساخرا لآخر بيت فى قصيدة فرلين "فن الشعر" الذى يقول: "كل مايبقى أدب" .. فسر بريتون: "هذه التسمية كانت للقلب المعنى ويروح استهزاء ليس لفرلين علاقة بها".<sup>(٢)</sup>

نشرت هذه المجلة لكتابات ذوى اتجاهات مختلفة ، مشهورين مثل : فاليرى ، جيد ، وشبان مثل بيردى ريولا روشيل ، ريمون راديجى ، وآخرين مثل راشيل ، وجون مارى. بينما لم تتضمن أعدادها أى مساهمة من جون كوكتو<sup>(٣)</sup> بسبب موقف بريتون منه والذى

(١) كميل قيصر داغر - المرجع سابق ص ٢٨. (٢) كميل قيصر داغر - المرجع سابق ص ٢٨.

(٣) جون كوكتو Jean Cocteau شاعر وكاتب مسرحى ومخرج سينمائى فرنسى (١٨٩١ - ١٩٦٣). ينتمى إلى أسرة برجوازية. فقد والده وهو فى العاشرة من عمره. بدأ من ١٩٠٩ فى نشر دراوين شعره ومنها: "مصبحاء علاء الدين"، "الأمير الطائش" ١٩١٠ ، خطاب النوم الكبير ١٩٢٣. كما كتب "انتيجون" و "أوديب ملكا" ١٩٢٨. أخرج أول أفلامه "دم الشاعر" عام ١٩٣٠ ، ثم "العودة الأبدية" ١٩٤٣ ، "الحسناء والوحش" ١٩٤٥ ... وغير ذلك. (اقرأ بشكل خاص ما كتبه عنه د. سامية أحمد أسعد فى كتابها : فى الأدب الفرنسى المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٧٦. ص ١٦٩ - ١٨٦).



لم يظهر إبوللينير أيضاً تقديراً كبيراً له. كتب بريتون لتزارا عن كوكتو: "أقسم أنه أكثر الشخصيات بغضاً في عصرنا ، وأكرر ، أنه لم يفعل شئ ضدى أبداً ، وأؤكد لك أن هذه الكراهية ليست نقطة قوتى".



الكاتب الفرنسى جون كوكتو ١٩٣٩  
تصوير أندريه بابيون

لكن بريتون لم يدع شكه فى كوكتو يحول دون فتح صفحات "آدب" للمعجبين به أو أصدقائه مثل راديجى أو داريس ميلو Daruis Milhaud وجورج أوريك Auric، وهما عضوين فى جماعة "الستة" Les six الموسيقية التى اعتبرت ساتى Satie قائداً لها وكوكتو مدافعاً عنها. كما نشرت للشاعر بليز ساندرار Blaise Sandrars على الرغم من اشتراكه مع كوكتو فى دار نشر جديدة أسسها مطبوعات دى لاسيرين Les Editions de la sirene.

بالطبع استخدم سيراليو المستقبل مجلتهم لنشر أفكارهم سواء بشكل مباشر أو من خلال نقد الأدب والمسرح والأفلام أو بنشر الأعمال الطليعية. ونشروا بعضاً من خطابات فاشى ونصوص مالارميه ورامبو وإبوللينير. وفى عدد مبكر من المجلة نشروا قصائد إيزيدور ديكاس Isidore Ducasse الذى طالما تعرض للتجاهل أو عومل كمجنون.

وقد نشر "ديكاس" عام ١٨٦٩ قصيدة نثرية "أغنيات مالدورو" "Les chants de Maldo" ولكن باسم مستعار هو كونت دى لوتريامون. جعلها بريتون من النصوص الرئيسية للسريالية. وقال "إن الاسم الوحيد الملقى عبر العصور والذي شكل تحدياً لكل ما هو أبه وحقيق ومقزز على الأرض إنما هو المالدورو"<sup>(١)</sup>.

فى هذه الأغانى يصف الكون بالارتباك الشديد. وفكرته عن الجمال أنه يكمن فى الالتقاء اللاعقلانى للموضوعات المتباينة "المصادفة تلتقى على طاولة تشريح آلة خياطة مظلة".

(١) كميل قيصر داغر - المرجع سابق ص ٢٥.

أصبح لوتريامون ملهما فريدا يحترمه بريتون الذى قال عنه فى بيان السريالية الثانى: "الواقع أن الناس لاتعتقد فى إمكانية مهاجمة اليوم دون أن يهاجموا فى نفس الوقت لوتريامون ، أى الذى لا يهاجم"<sup>(١)</sup>.

فى العام نفسه نشر بريتون أول ديوان له "جبل التقوى" Mont - de - Piete متأثراً بما لارميه التى كانت ابنته تزوره فى "نانت" وكتب له فاليرى المقدمة.

فى يونيو ١٩١٩ - وبينما كانت تصل مباحثات السلام فى فرساي إلى نهايتها - تعاون بريتون وسويو فيما اعتبر العمل السريالى الهام الأول. لأسبوعين ، فى شقة بريتون فى ميدان البانتيون فى باريس ، حاول كل منهما أن يكتب مايملى عليه من لارميه. توقعوا أن يكتبوا نصوصاً آلية (Automatic) مجسدة الصورة التى تتمثل لهما خلال حالة من النشوة. أحدهما كان وسيطاً لاسترجاع الصور من لارميه بينما الآخر يسجل ما يقوله.. وهكذا سجلا نتائج تجريتهم فى كتاب "الحقول المغناطيسية Les Champs Magnetiques" أى أن بريتون - الذى وضع العنوان - استخدم مصطلحاً من عالمى للكهرباء وعلم النفس. وجاءت نصوصه متحررة من قواعد الإنشاء الأدبى، لم يكن فيها أى تعبير تقليدى.

فى الخريف وصل فرانسيس بيكابيا من سويسرا. كان فى باريس قبل الحرب ثم انتقل إلى نيويورك حيث طور مع دوشامب أسلوب الرسوم البيانية الميكانيكية من خلال التعبير عن الوظائف والرغبات والإحباطات الجنسية. فى صالون الخريف عام ١٩١٩ ، عرض بعضاً من هذه الأعمال الميكانيكية فأثارت سخط المشتركين حتى هؤلاء الذين يحتمل أن تكون لديهم فكرة عما تعنيه الرسوم. وخرجت أعماله من التحكيم.

: ١٩٢٠

وصل تريستان تزارا إلى باريس قادماً من زيورخ فى يناير ١٩٢٠ وأقام عند بيكابيا. أول ما ساهم فيه كان حفلاً صباحياً نظمته مجلة "أدب". وشارك فيه كل الفنانين الذين قدمتهم المجلة. كوكبو نفسه قرأ بعضاً من أشعاره وعزف سأتى على البيانو مع فرقة "الستة" وأخذ تزارا فى قراءة مقالة صحفية بينما جرس كهربائى يرن بلا انقطاع.

(١) كميل قيصر داتغر - للمرجع سابق ص ٢٥.

عرضت رسوم جرى Gris وليجيه Leger ونحت ليبشترز Lipchitz بالإضافة إلى ممثلين للجيل القديم من الشعراء : ماكس جاكوب Max Jacob أندريه سالمون Andra Salmon ولبلز ساندرا. حضر أيضا واحد من الشعراء الشبان الذين سيكون لهم دور هام في المستقبل "بول ايلوار". هناك تعرف على بریتون وكان ايلوار يكبره بشهرين. وبدأت علاقة صداقة قوية بينهما.

توالت بعد ذلك الأنشطة الدادية بالتعاون مع بریتون وأصدقائه. في فبراير اشترك الداديون في صالون المستقلين. Salon des Independents. وأقاموا عدة مؤتمرات كانت تنتهي بالفوضى وصدام بين الحاضرين. وفي "بيت العمل" "de L'oeuvre Maison" قرأ بریتون لببيكاييا "بيان وحش في ظلام"، وقدمت مسرحية تزارا "المغامرة الإلهية الأولى للسيد انتيرين" M. Antipyrine "The first" وقدم لسويو عرض "من فضلكم" "S'il vous plait" وانتهت السهرة مع نجمة الكوميديا هانيا روتشين Hania Routchine.

في مايو أقيم مهرجان "الدادا" في صالة جافو Gaveau تضمن قراءات شعرية وعروض موسيقية ومسرحية. قرأ اراجون قصيدته "نظام د.د" "Systeme D.D" حول الحرب. وظهر سويو كمهرج فقذه المشاهدون بالببيض وقطع اللحم وعلقت بالونات عليها أسماء البابا وكليمنصو وفوش.

أصبحت "دادا" تشغل اهتمام الرأي العام الذي نظر إليها في البداية بتساهل مازح. إلا أنها أثارت الغضب عندما سخرت من الأبطال القوميين في الحرب. فبدأت التعليقات والرسوم الكاريكاتورية والاحتجاجات ضدها التي اعتبرت أن الدادا تخدش حساسيات المجتمع. ووصل الصراع ضد الدادية إلى حد أن كتب جون درو Jean Drault في "مجلة العصر" "La Revue de L'époque" أن "السيد الأكبر للدادية في الواقع اسمه تروتسكي". ويقصد بالطبع ليون تروتسكي أحد زعماء الثورة الشيوعية في روسيا.

هذا بينما طالب اراجون بعدم الانتساب السياسي للدادية. وقال في بيان قرأه في صالون المستقلين في فبراير "لسنا ملكيين أو استعماريين أو متعصبين أو اشتراكيين أو بلشفيين أو سياسيين".

إلا أن الدادا كانت على عدااء مع مؤسستين : الكنيسة والجيش.

مع ذلك لم يتوقف الداديون واستمروا في تقديم أعمالهم : منها مسرحية "كل دادا رئيس" التي تسخر من رئيس الجمهورية ، وعروض أخرى قدمت في نوادي ليلية . واستمر لقاء الداديين في ممر الأويرا بانتظام. وكتب بريتون في المجلة الفرنسية الجديدة La Nouvelle Revue Francaise يمدحهم.

السياسة لم تكن تقل فوضى عن الثقافة في ذلك الوقت .. الحكومة الفرنسية أرسلت الجنرال فيجان Weygand إلى بولندا بينما أرسلت قوات مسلحة إلى سوريا وتدخلت في شئون تركيا وتورطت في الحرب ضد الثورة البلشفية. جنود كانوا يرددون "ألمانيا فوق الجميع" لإغالة رؤسائهم. الموسيقى الألماني الشهير فاجنر كان ملعوناً في فرنسا. وأرعبت سلطات الكنيسة الكاثوليكية السرياليين. شهدت فرنسا موجة اضطرابات بسبب المطالبة بتحديد ساعات العمل. بينما دخل الاشتراكيون الفرنسيون في الأممية الثانية.

صدر العدد السادس من مجلة "دادا" في باريس في مارس ١٩٢٠ باللونين الأحمر والأسود. في إبريل ظهر أول عدد من مجلة بيكابيا "كانيبال" Cannibale بغلاف أحمر وأسود. وأعطى بيكابيا عناويناً لرسومه مثل : "قدس الأقداس" ، "رجل يخلق إله في صورته" .. الخ.

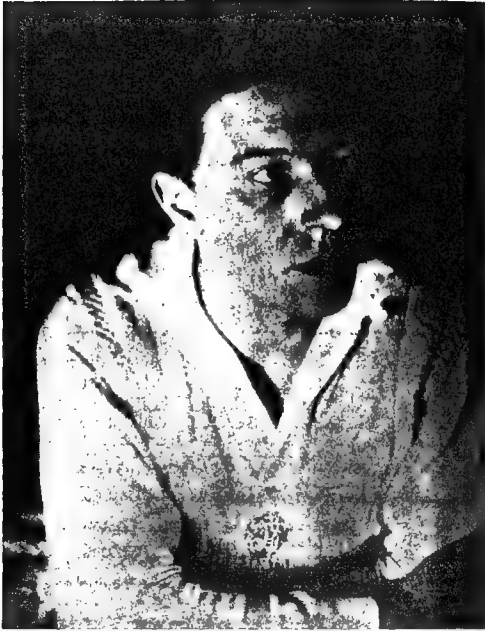
أثناء هذا العام - ١٩٢٠ - كان ارجوان وبريتون في أزمة مالية وكان بريتون يحتاج إلى النقود بشدة لأنه كان يفكر في الزواج من سيمون كان Simon Kahn التي تعرف عليها في لوكسمبورج.

والدا بريتون ذعرا عندما تخلى ابنهما عن الطب ورفضاً مساعدته رغم توسط بول فاليري بنفسه. ولكنه أوجد له عملاً كمصحح يروقات في " المجلة الفرنسية الجديدة" حيث يكتب جاك بريفيير واندريه جيد. ووجد ارجوان عملاً مشابهاً في دار نشر جاليمار.

١٩٢١ :

في يناير ١٩٢١ صدر بيان جديد للدادا يؤكد إصرارها على الوجود ويعلم أن "العذراء المقدسة كانت دادية". وفي نفس الشهر تظاهر الداديون ضد مارينيتي<sup>(١)</sup> عندما ألقى محاضرة في باريس ونشروا بياناً أوضحوا فيه "موت المستقبلية"، رغم أنها تعتبر بذرة من بذور الدادا.

(١) فيليبو توماسو مارينيتي Filippo Tommaso Marinetti كاتب إيطالي كتب بالفرنسية =



أندرية بريغون عام ١٩٢١

افتتح مهرجان للدادا بمبادرة وتنظيم بريتون في ٢ مايو في جاليري سان باري. أخذ بريتون مكانه في الطابق الأرضي. ارتدى الداديون قفازات بيضاء. ماء أراجون كالقط بنجامين بيريه Benjamine Peret وسيرج شاركون Serg Charcoune أوعشا أيديهما طوال الوقت بينما جورج ريبمون Georges Ribemont يصيح يلا انقطاع: "إنها تمطر على الجمعة". جاك ريجو Jacques Rigaut كان يقف قرب الباب يعد بصوت مرتفع حبات اللؤلؤ التي تضعها الزائرات. معلنا وصول كل سيدة ومرافقها مقلدا صوت السيارة. بريتون يعضغ أعواد الثقاب وسويو وتزارا يلعبان "المساةة". وعندما حضر كي فان دونجن - Kees Van Dongen الرسام الحوشي<sup>(١)</sup> السابق والذي أصبح أكثر فناني البورتريه في باريس أناقة - تلقى خطبة مطولة من الشتايم. كذلك أمانو اندريه جيد عند دخوله بسبه : "وثن صالونات". بينما حيوا جاك دوسيه Jacques Doucet تحية جيدة.

كان دوسيه مصمم أزياء وتاجر أعمال فنية جشع ونصاب استخدم في تجارته عددا من المستشارين ، وكان يومه الفنانين بأن مجموعاته ستذهب لتعرض في متحف اللوفر، حتى بيكاسولم يكن منيعا إزاءه فباع له لوحته "نساء افنيون" بمبلغ زهيد. وكان كلما يدفع ثمن عمل دون نزاع.

بريتون وأراجون تحت ضغط الحاجة المادية اضطرا أن يعملوا ضمن مستشاري دوسيه. ونظما له زيارات للفنانين ومنهم ماكس ارنست بينما يعد له أراجون تقارير عن أدب الطليعيين ، وينظم مكتبته ويعدده بملخص منتظم عن تطور الأدب الفرنسي المعاصر. ورغم هذا لم يحترماه. كان يستغل علاقاتهما وصادقاتهما بالفنانين لشراء أعمالهم بثمن بخس.

= والإيطالية. ولد في الإسكندرية بمصر عام ١٨٧٦ ومات في إيطاليا عام ١٩٤٤ وكان أحد اعلام الاتجاه المستقبلي. والمستقبلية لاتجاه أدبي وفني ولد في إيطاليا ، يفضح عن الطاقة الدينامية التي تسود عصرنا. أكرم الفنانين الإيطاليين المحدثين بأطراح الفن التقليدي الأكاديمي. وكان أول مظاهر هذا الاتجاه إقدام المصورين والمثاليين على تصوير مكونات الآلات باعتبارها أس الحركة والطاقة. وما إن كان عام ١٩٣٠ حتى انعقدت الملة بين هذا الاتجاه المستقبلي والفاشية. (أنظر د. ثروت عكاشة. المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. ص ١٦٩).

(٢) الحوشية Fauvisme اتجاه فني ظهر في بداية القرن العشرين مع أعمال فانين تأثروا بأعمال فن جوج وجوجان. أفرد لهم صالون الخريف في باريس عام ١٩٠٤ قائمة خاصة. وقد بلغ من جسارتهم في استعمال الألوان أن أطلق ناقد على هذه القاعة اسم قفص الوحوش (Fauves) فعرقت هذه الجماعة باسم الحوشية. (أنظر محيط الفنون. الفنون التشكيلية. دار المعارف. ١٩٧٠ ص ٤٢٢).

إلا أن اراجون كان أكثر اهتماماً بتجارة الفن. لقد اشترى -- على سبيل المثال -- لوحة "المستحمات" لبراك عام ١٩٢١ وباعها بعد ٧ أعوام بعشرة أمثال مادفعه فيها.

تضمن مهرجان الدااد عرضاً لرسوم ماكس ارنست الذى كان يعيش فى كولون بألمانيا وقد جذبت رسومه التى ساهم بها فى مطبوعات الدااد انتباه بريتون. عرض ارنست رسوم وتصوير وكولاج وفاتاجاجا Fatagagas (وهو نوع من الكولاج يقوم على حك الأسطح الورقية ، نفذه ارنست بالتعاون مع جون ارب Arp). كما تضمن للمهرجان نصوص لاراجون وسويو وتزارا الذى كتب مقدمة الكتالوج. فى هذا الكتالوج لبيتون بريتون عن أسلوب تزارا الذى أسسه فى ملاحظاته فى كتالوجات ريبمون - ديسينى Ribemont - Dessaignes ويكابيا من قبل وكانت هذه الخطوة على طريق الافتراق عن الدااد. وسوف نرى فيما يلى خطوات أخرى. فقد ربط بريتون كولاج ارنست بالسينما موضحاً إنتاج ارنست لعلاقات تقارب غريبة بين تصورات منعزلة. كانت هذه أول مقالة فى نقد الفن لبريتون حاول فيها تشكيل نظرية جمالية جديدة.

لم يلق معرض ارنست نفس النجاح أو الإقبال الجماهيرى الذى لقيه معرضاً لرسوم انجر Ingres أقيم فى نفس الفترة ونظمه مدير حفلات أرسنقراطية. كما لم ينجح تجارياً مثل معرض الجميلة مارى لورينسان Marie Laurencin الذى أقيم فى نفس الفترة أيضاً. بعد افتتاح المهرجان بأحد عشر يوماً - ١٣ مايو -- بدأت فى صالة سوسبته سافانت محاكمة موريس بارى Maurice Berrés. التى دعا إليها بريتون بسبب تعصب بارى القومى ، متهماً إياه بارتكاب جريمة "ضد سلامة العقل"<sup>(١)</sup>. موريس بارى هذا كان كاتباً وسياسياً فرنسياً (١٨٦٢ - ١٩٢٣) بدأ الأدب والسياسة تقريبا فى نفس الوقت. صدر الجزء الأول من ثلاثيته (عبادة النفس ، تحت أعين البرابرة ، ورجل حر) فى نفس الوقت الذى انتخب فيه نائباً فى البرلمان . وتؤكد هذه الثلاثية نزعته الاستقلالية معنوياً واجتماعياً. كان قومياً متعصباً وأصدر ثلاثية أخرى بدأها بكتاب "رواية الطاقة القومية". كما دخل الأكاديمية الفرنسية عام ١٩٠٦.

لم يكن تزارا متحمساً لهذه المحاكمة ، بل حاول تخريبها. وهنا خطوة أخرى فى افتراق بريتون عن الدااد الذى تنامى شكه فيها ، وقل اشتركه فى أنشطتها وازداد

---

(1) Malcolm Haslam Op. Cit



«سيمون كان» زوجة اندريه بريتون  
في عام زواجهما ١٩٢١

استقلاله الفكرى. أصبح يرى ما أسماه  
"ديكتاتورية الدادا" متمثلة في ديكتاتورية  
تزارا نفسه. بل توالى افتراق أصدقاء آخرين ،  
فخلال محاكمة بارى أعلن بيكابيا افتراقه في  
صحيفة كوميديا Comedia.

لم يشترك بريتون في سهرة دادية قدمت  
فيها مسرحية تزارا "قلب غاز coeur a Gaz  
Le". ولم يكتب اسمه على كتالوج صالون  
الدادا. بل إن حادثاً قام به الداديون مهد

لإعجاب بريتون بكوكتو : على مسرح الشانزليزيه ، كان من المفروض أن يقيم الداديون  
سهرة لهم ولكنهم وجدوا أبوابه مغلقة أمامهم بسبب تعطيلهم لحفل موسيقى على نفس  
المسرح. لذا في أول عرض لمسرحية كوكتو "عروسا برج ايفل de la Tour Eiffel  
Les Mariés تبعث الداديون في الصالة وهتفوا تعيش الدادا". فأثاروا سخط الناس.<sup>(١)</sup>

دفع هذا الحادث بريتون إلى مراجعة موقفه من كوكتو .. رغم تاريخ بغض بريتون  
له واختلافهما شبه التام كان بريتون يرى في كوكتو شوقينى ، برجوازي ، وصديق أكثر  
المتعصبين الدينيين في باريس بينما يزدرى بريتون الشوفينية ( التعصب القومى )  
والبرجوازية كما كان ضد الإكليريك.

في سبتمبر نشر بيكابيا مقالا آخر هاجم فيه تزارا فرد عليه الأخير بكراس. وفي  
سبتمبر أيضاً تزوج بريتون بسيمون كان وكان بول فاليرى شاهدا. ذهب العروسان  
ليقضيا شهر العسل في تيرول الأسترالية ثم ذهبا إلى فيينا حيث قابل بريتون سيجموند  
فرويد لأول مرة. كان فرويد رائد علم النفس يعيش في إحدى ضواحي فيينا. لم يجد  
بريتون شيئا هاما في ديكور المنزل، وحكى له فرويد عن أول زيارة له إلى فرنسا ولقائه  
محاضرات فيها ، وأنه لم يفتن بها. شعر بريتون بأنه ليست هناك لفة مشتركة مع فرويد  
شخصيا لكن هذه الزيارة أفادته في رحلة استكشاف اللاوعى ، ووسعت المسافة بينه  
وبين الدادا في نفس الوقت.

(1) | bid.



بعد عودة بريتون إلى باريس أسس منزلاً في ٤٢ شارع فونتين في منطقة مونمارتر. بينما تحولت البؤرة الفنية الباريسية إلى مونبارناس. ربما يرجع اختيار بريتون هذا إلى اتجاهه للاستقلال ، وخاصة للتفكير في هدوء.

كان حتى مونبارناس في تلك الفترة يجذب المثقفين الشباب من الأقاليم وفنانين روس وأمريكيين في مقاهيه الشهيرة "لادوم" و "لاكربول" و "لاروتوندا" .. الخ.

جلس شعراء ورسامون من كل أنحاء العالم تقريباً ومئات من السياح. هناك إيليا هيرنبرج الأديب الروسي صاحب الرواية المؤثرة "نويان الثلوج" ، وفنانون مهاجرون مثل بيكاسو وبرانكوزي بالإضافة إلى السرياليين والسياسيين : جماعة "بونتيمبلي" التي تعبد موسوليني ديكتاتور إيطاليا الشهير أثناء الحرب العالمية الثانية ، وجماعة "جوميز" المؤيدة لديكتاتور أسبانيا وغيرهم.

في ديسمبر أقيم في باريس المعرض الأخير للدادا ، تضمن أعمالاً لمان راي "Man Ray" الذي ولد في فلادلفيا بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٨٩٠ ومات في باريس عام ١٩٧٦ وكان له أثره الهام ليس فقط في التصوير والرسم، بل أيضاً في التصوير الفوتوغرافي. مان راي كان واحد من الفنانين الأمريكيين القلائل الذين استجابوا لفن مارسيل ديشامب حينما لجأ الأخير إلى نيويورك خلال الحرب وقد قدمه إلى الداديين بعد وصوله في الصيف . تضمن كتالوج المعرض مقدمات ثناء كتبها تزارا وارجون وسوبو وإيلوار وارنست وأرب وريمون ديسنای لم تخل من سخریات الدادا.

أقام مان راي في فندق ديزيكول Des Ecoles بالقرب من شارع مونبارناس Boulevard Montpamasse. وفي حجرته اخترع الرايوجراف Rayograph. وجد أشياء عادية كان يضعها على ورقة تصوير فوتوغرافي ويتركها للضوء حيث تنطبع على الورقة ظلالها البيضاء مكونة علاقات شكلية غريبة. ومن بعد ابتكر مان راي السريالية الطباعية.

شهد عام ١٩٢١ انتشار دور العرض السينمائي حتى وصلت إلى ٣٢ دار عرض في باريس <sup>(١)</sup>. وكانت أغلب عروضها من هوليوود. كما شهد انتشار موسيقى الجاز والأغاني الشعبية الأمريكية.

---

(1) Ibid.

١٩٢٢ :



حاك بريغور عام ١٩٢٢

فى بداية ١٩٢٢ خطط بريتون لعقد مؤتمر دولى فى باريس "لتحديد اتجاهات الروح الحديثة والدفاع عنها". منطلقا من ملاحظة ابوللينير فى محاضراته عام ١٩١٧. شكل بريتون لجنة تمثل مختلف الاتجاهات الفنية الحديثة ضمت الفنانين التشكيليين : روبر ديلوناي Delaunay الرسام الذى وصل التكعيبية بالأورفيه "Orphism أى أدخل التكعيبية فى مجال التعبير عما وراء الطبيعية وقد أوحى الأورفية لابوللينير

قصيدته " النوافذ" كما ضمت اللجنة فرنان ليجيه Leger الذى خلق اتجاهها خاصا به فى التكعيبية ، وإيمى أوزنفان Ozenfant المدافع عن الإحكام الكلاسيكى ، بالإضافة إلى جورج أوريك Auric وهو واحد من جماعة الستة "Les Si"، وجون بولان Paulhan سكرتير عام مجلة النوفيل ريفى فرانسيز. وروجر فيتراك Vitrac محرر مجلة "مغامرة Aventure" التى ضمت مجموعة من الشعراء الشباب تنتمى أفكارهم إلى أبوللينير ودوشامب وبريتون.

دعى تزارا إلى المؤتمر - الذى لم يعقد - لكنه رفض بل وعمل ضده.

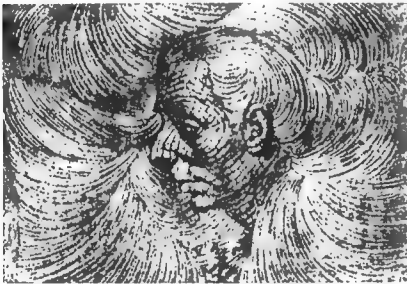
فى فبراير نشر الداديون الذين دعوا للمؤتمر بياناً فى مجلة "كوميديا" يرفضون فيه اشتراك تزارا " الدخيل من زيورخ" ، لكن بريتون لم يقر هذه الشوفينية. ورد تزارا فى مارس بمقال نشره فى "كوميديا" أيضا بعنوان " القلب ذو اللحية" تضمن هجوما على بريتون.

(١) الأورفيه Orphism عقيدة إغريقية تقوم على أسطورة اورفيوس ، وتذهب إلى أن الروح تمضى بعد الموت إلى الجحيم ليحاسبها آلهة العالم السفلى ، وأن ثمة تناسخ للأرواح يتكرر حتى تتطهر الروح تماما فتأوى إلى الجنات المباركة ، وأن عقاب المذنب فى الجحيم سينتهى إذا كفر المرء عن ذنبه قبل الموت ، أو كفر أهله وأصحابه عنه بعد موته. (د. فروت عكاشة. مرجع سابق ص ٣٤١).

(2) Malcolm Haslam. Op. Cit.



لوحة ماكس ارنست «لقاء الأصدقاء» والتي يصور فيها عام ١٩٢٢ . ١٧ من أعضاء الجماعة السريالية



صورة شخصية لـماكس ارنست رسمها هانز بللمر عام ١٩٣٨

وفي مارس نشر بيكابيا - الذي وجد بريتون في صداقته عزاء لحزنه على تهريج الدادا ومصيرها - بياناً أعلن فيه نهاية الدادا "لحترس ، أنهم مدعون". وذلك تأكيداً على تحرره من الدادا. وقد سبق لبكابيا أن نشر بياناً آخر أعلن فيه انتهاء التكعيبية: "ليست أكثر من مضاربة تجارية" و"على جامعي اللوحات أن يحترسوا".<sup>(1)</sup>

في أبريل ودّع بريتون الدادا في مقالة بمجلة "أدب" "كل شيء انتهى". واعتبرت نفس المقالة نعيًا للحركة نفسها. ثم دعى سويو واراجون وإيلوار ليستجمعوا قناعاتهم القديمة "هل تذكرون أبوللينير وبيرير ريفردي. أليس حقيقياً أننا ندين لهم ببعض قوتنا؟"<sup>(2)</sup>

لقد أدرك بريتون منذ ذلك الحين أن وضعاً تاريخياً قد بدأ يفرض نفسه، بحيث بات الأمر في حاجة إلى إيجاد ما هو أكثر إيجابية وقدرة على البناء من الحركة الدادائية ذات الأطوار الغريبة والسلوك الهدام. لذا فقد ارتسعت في ذهنه صورة مجلس يضم المثقفين ورجال الفكر، ويحدث يكون من شأنه أن يضع صيغة لركائز الحداثة بعد أن يتم تنقيتها من أية شوائب".

كان بريتون صريحاً في الإفصاح عن نواياه . ففي وسط ذلك التيار الجارف من الغموض والتشويش أخذ يحاول جاهداً أن يبعث النور وأن يكشف عن مناورات الدادا والأعبيها بعد أن كان المطاف قد انتهى بها ويدت كسفينة غارقة وقد أحاطت بها الأمواج من كل جانب، لذا فلقد برزت الحاجة إلى إعادة ترتيب الأوضاع.<sup>(3)</sup>

في نوفمبر نظم بريتون لبكابيا معرضاً في برشلونة وألقى محاضرة في ليلة الافتتاح حول خصائص التطور الحديث ومكوناته. وفيها أكد تصميمه على الانفصال عن "مرتزقي" الدادا، واقترح إعادة "قوانين عهد الإرهاب للتعامل مع مثل هذه الانحرافات العقلية!"<sup>(4)</sup>

قبل ثلاثة أسابيع من محاضرة بريتون سارت قوات الفاشيين إلى روما وأصبح موسوليني حاكماً لإيطاليا. واتسعت رقعة الشوفينية التي يعادها بريتون في أوروبا. في

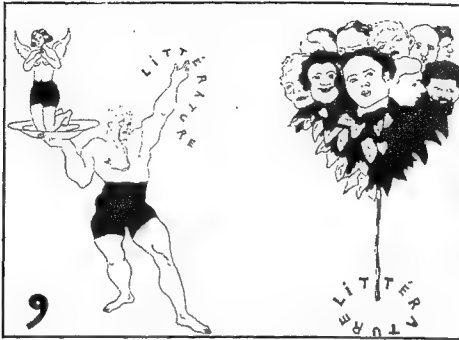
---

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

(2) I bid

(3) Herbert Read, A concise History of Modern Painting. Thames and Hudson. London. 1980. P130.

(4) Malcolm Haslam Op. Cit. P82.



رسم غلاف مجلة «أدب» Littérature للفنان فرانسيس بيكابيا ، عدد فبراير ١٩٢٣ ، وعدد يناير ١٩٢٢

فرنسا قاد شارل مورا Charles Maurras حملة ضد الجمهورية الثالثة<sup>(١)</sup> مطالباً بعودة الملكية الوراثية. وهاجم ليون دوديه Daudet البروتستانت والماسونيين واليهود والمهاجرين مستحسناً وسائل موسولينى ومعجبا بها. والاثنان لم يخفيا احتقارهما للحكم الديمقراطى.

فى نهاية ١٩٢٢ رسم ماكس ارنست - الذى انتقل ليعيش فى باريس - صورة اسمها "لقاء الأصدقاء". ضمت بورتريهات لعدد من الأصدقاء الذين شكلوا - بعد عامين من رسم الصورة - جماعة السريالية ، رغم أنها ضمت أيضاً من لم يدخلوا السريالية مثل رافائيل Raphiel وديستوفيسكى Destoevesky. رسم ارنست الأصدقاء جلوساً أو وقفاً فى أوضاع عارضى الأزياء "المانيكان" داخل منظر طبيعى بأسلوب قريب من تصوير أوتشيللو<sup>(٢)</sup> الذى أحبه السرياليون.

(١) الجمهورية الثالثة تعبير يطلق على نظام الحكم فى فرنسا فى الفترة من ١٨٧٠ حتى ١٩٤٠ ، وقد شهدت فرنسا فى ظل هذه الجمهورية تقدماً علمياً وصناعياً وتكنولوجياً هاماً ونمواً اقتصادياً.  
(٢) باولو أوتشيللو (١٣٩٧ - ١٤٧٥) مصور ومزخرف إيطالى استخدم إحساسه بالقيم اللونية والموسيقى لإيضاح المسائل العلمية فقط. كان ولعه الحقيقى بالمنظور. وكان التصوير بالنسبة له وسيلة لاكتشاف حلول لمسائل المنظور وإبراز قدراته فى التغلب على المعضلات العلمية. ومن ثم أنجز صوراً احتال فيها على أن يرسم أقصى ما يستطيع من خطوط يمكن أن تقود العين إلى مركز اللوحة. أشهر لوحاته هى ثلاثية "معركة سان رومانو" المتفرقة بين الناشيونال الجابري فى لندن ومتحف اللوفر ومتحف أوفرتزى. (د. ثروت عكاشة. مرجع سابق ص ٨٤).

ضمت الصورة الأباء المؤسسين: بريتون ، وسويو ، وأراجون وأنصارهم الأوائل: ايلوار وييرى ، بالإضافة إلى ديسنوس، ورفيقه كريفل René Crevel ، الذى ساهم مع روجر فيتراس في إدارة مجلة "Aventure" والذى كانت لديه معلومات فى الأساليب الروحانية ، وفرانكيل Frankel الذى ارتبط بشكل متقطع بالحركة ، وجون بولان Jean Paulhan الذى قام بتجارب فى اللغة أعجبت بريتون ، وجيورجيو دى كيريكو الفنان الإيطالى الذى كان ولدا من ملهميهم ، وآرب ، وبارجلد Baargeld أعضاء الدادا فى كولونى Cologne وجالا إيلوار. كانت هذه الصورة إيدانا بمولد السريالية كحركة.

فى شتاء ١٩٢٢ وبعد مرور أكثر من ثلاث سنوات على نشر "الحقول المغناطيسية" بدأ سرياليو المستقبل عقد جلسات روحية فى منازل بريتون وبيكابيا. حضرها ديسنوس وييرى وموريس وإيلوار وارنست. كانوا يحاولون فيها الابتعاد عن عالم الوعى والاستسلام لللاوعى.. حيث تتداعى الصور والكلمات بلا تحكم وإعى من صاحبها. وكان روبرت ديسنوس مناسباً بشكل خاص للدخول بسهولة فى حالة النشوة الروحية. أحيانا تكون الجلسات مربية. مثلما حدث عندما تنبأ كريفل بموت أصدقائه ، أو عندما حرضهم على الانتحار الجماعى.

تزامنت هذه الجلسات مع ما أوردته الصحف اليومية حول التجارب التى كانت تجرى فى جامعة السريون على الوسيطة "إيفا" Eva والتي حاولت فيها تجسيد وإظهار إشعاع جسم الوسيط. ورغم أن النتائج جاءت سلبية إلا أنها أيقظت الفضول العام.

فى نفس الفترة عرف الباريسيون امرأة عجيبة فتحت كشكا فى سوق نادى فوبور لمعرفة الغيب. كما عرفوا واحدا من الدراويش الشرقيين اسمه غيلغيلي Ghilighili اكتشفه الشاعر ليون فارغ Léon Fargue عندما كان الدراويش تائها حول باريس.

١٩٢٣ :

خلال ١٩٢٣ ابتعد سويو عن بريتون وأفكاره. انشغل بإدارة مكتبته وكتابة الروايات. كان سويو شخصية غريبة: يطلب السجق من بائعات الزهور. يشد سلسلة الطوارئ فى الأتوبيس ويسأل الركاب عن تواريخ ميلادهم. يذهب لبيوت أصدقائه ويسأل: "هل سويو عندهم؟". وأحيانا عندما تكون الشمس ساطعة يفتح مظلة المطر ويدعو

فتاة لتحتمى من هطوله. كان يدعو زبائن المقاهى ليشاركوه الشراب دون أن يعرفهم. بدأ اراجون وبريتون وكريفيل وديسنوس فى المشاركة فى "جريدة باريس" - Paris Journal بينما ازداد التفاف السرياليين حول بريتون. قال جاك بريفيير ذات مرة أن هناك سرياليين أحيوا بريتون كما يحيوا امرأة لكن بشكل آخر. بينما وصفت ادريانا مونييه Adrienne Monnier القوة التى يملكها بريتون على أصدقائه بـ"الشبق" ووصفت قسماته بـ"الملائكية": رأسه مهيب يعلوه شعر بنى طويل كثيف ، شفته سمكتان وشهوانيتان. شبهه ماكسيم الكسندر بالأسد ، وقال آخر: "التعبير فى عينيه الخضراوين بزرقة خليط من اللامبالاة والقسوة". ومع ذلك كان ذكاؤه حادا وضميره حيا<sup>(١)</sup>.

فى مونمارتر اعتاد بريتون حياة بسيطة .. يقابل أصدقاءه ويتصل بالسرياليين الآخرين بشكل منتظم مرتين فى اليوم فى مقهى "سيرانو" Cyrano فى النهاية الشمالية لشارع "فونتين Fontaine". أما شقته فكانت تبدو ذات جو أسطورى ، كمتحف كبير كما وصفها "أندريه تيريون André Thiri" علقت على جدرانها لوحات لدى كيريكو وبيكاسو وارنست ودى شامب وبيكابيا وأعمال من الفن الأوقيانوسى بالإضافة إلى الكتب المفضلة لديه وعلى رأسها كتب هيجل ودى ساد ولوتريامون.

من الهوايات التى مارسها السرياليون فى تلك الفترة لعبة الكلمات التى كانت تساعد على إدراك الإمكانات غير المستغلة الكامنة فى اللغة . وكانت هذه اللعبة تعتمد على التداعى الذى تثيره كلمة فى ذهن المستمع فينطق بكلمة أخرى .. ويحاولون تأليف جمل من هذه الكلمات كيفما اتفق .. كما اهتموا بالألعاب الحظ التى دعتهم للتفكير فى عنصر الصدفة واحترامها. ولم تكن هناك منافسة بينهم فى هذه الألعاب. كما أدت هذه الألعاب إلى زيادة تماسكهم أو ارتباطهم الداخلى فضلا عن الترفيه عن أنفسهم.

عندما قدمت مسرحية تزارا "قلب غاز". قرءوا قصائد لايولار وكوكتو وحاول تزارا من خلالها استرداد موقعه كقائد طليعى إلا أن المسرحية أثارت سخط بريتون ورأى أنها مزيفة. وكانت مناسبة لتفاقم التعبير عن الافتراق إلى العداء مع الدادا. اقتحم سرياليون خشبة المسرح أثناء العرض ونشبت معركة بينهم أدت إلى كسر ذراع بريتون وضرب

(1) Malcolm Haslam, Op. Cit.

إيلوار واستدعاء اليوليس الذى طردهم. ثم طولب إيلوار بتكلفة إصلاح الأضرار فقام برحلة إلى روما حيث زار المصور والرسام جورجيو دى كيريكو وترك زوجته - جالا - للمحاميين. وهرب بريتون أيضاً من الإجهاد إلى مقاطعة بريتاني - Brittany حيث كتب بعض القصائد.

١٩٢٤ :

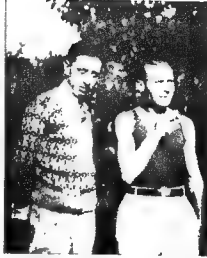
فى فبراير ١٩٢٤ أقام اندريه ماسون<sup>(١)</sup> أول معرض فردى له فى جاليرى سيمون Simon وقد تجمع حوله مجموعة من الكتاب والفنانين الذين أصبحوا سراليين فيما بعد مع احتفاظهم بهوية خاصة. وكانوا يزورون ماسون فى مسكنه فى شارع بلوميه Rue Blomet حيث اعتادوا تدخين الحشيش وقراءة كتب الرحلات. واهتموا بنظريات وتطبيقات التصوف والفلسفات الشرقية. كان يسكن بجواره الفنان الأسباني خوان ميرو Jean Miro. ولقد جذب دخولهما السريالية فنانين آخرين تدفقوا إليها.

حدث نمو آخر لهذا الاهتمام حين اختفى بول إيلوار فى نفس العام من باريس بسبب العلاقة

الغرامية بين زوجته جالا وماكس ارنست. وعُرف فيما بعد أنه ذهب إلى الشرق الأقصى. على أية حال لقد ذهبت إليه جالا وعادا معا.

هنا يجب أن نذكر أن هذا الاهتمام بالشرق لم يكن منفصلا عن الاهتمام العام

(١) اندريه ماسون André Masson مصور ورسام ومزخرف فرنسى ولد عام ١٨٩٦. ومات عام ١٩٨٧. درس فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس. بعد فترة تكعيبية دخل فى عالم سحرى ثم انتضى إلى السريالية. وكان أول من رسم رسوما آلية (أوتوماتيكية). كان يرسم بسرعة وتلقائية تلغى جزئيا دور العقل وتسمح بحرية اللاوعى ليبدع أشكالاً غامضة يتألف فيها الإنسان والحيوان والأشياء. ومع ذلك استمرت فى لوحاته آثار من التكعيبية.



روبير دسنوس اندريه ماسون عام ١٩٢٢



روبير دسنوس عام ١٩٢٧



بنفس الموضوع منذ بداية العشرينيات حين قدمت كتب ومقالات رينيه جينو Guenon René فلسفات الشرق للمثقفين الفرنسيين. وقد سبق أن أقيم في مارسيليا عام ١٩٧٢ معرضاً للمستعمرات الفرنسية تضمن عروضاً فنية آسيوية.

شهد عام ١٩٢٤ مناقشات وأحداث جادة وهامة في تاريخ السريالية .. فقد كشف الخلاف بين السرياليين حول مساهمة اراجون في جريدة "باري جورنال" عن حاجتهم إلى منفذ لعرض مبادئهم. كما توقفت مجلة "ليتييراتير"، ومعناها أدب، بعد صدور آخر عدد في يونيو.

في أغسطس ناقش الشاعر والمسرحي إيفان جول Yvan Goll في مجلة "جورنال ليتيرير Journal Litteraire" أو "الجريدة الأدبية"، "مصطلح السريالية" موضحاً أنه منذ ابتكره ابوللينير وهو ينطبق على: بليز سندرار ومارك شاجال وروبير ديلوناي وجاه ليبشتر. إلا أن جماعة شارع فونتين "جماعة بريتون" فندوا آراء جول في خطاب نشر في نفس المجلة في الأسبوع التالي<sup>(١)</sup>.

في أكتوبر صدر أول عدد من مجلة تحمل اسم "سريالية" حررها إيفان جول وبول ديرمي Paul Dermée. وفي نفس الشهر وزع بريتون بيانته الشهير والذي اعتبر البيان الأول للسريالية. كما افتتح مكتباً للبحث السريالي في شارع جرينيل Grenelle. في هذا البيان حدد بريتون السريالية بأنها "تلقائية نفسية خالصة" psychic automati Pure. وأن الكاتب يجب أن يصبح "أداة تسجيل" لما يمليه عليه لاوعيه. كانت السريالية في نظر بريتون ثورة ضد الأدب الذي أطاح بتقاليد الإنشاء المنطقي، وثورة ضد الأخلاقيات البرجوازية التي خنقت اللاوعي وأهملت "اللاعقلانية".

ساهم مكتب الأبحاث السريالية في تأكيد هذه المقولات بشكل عملي. حيث دعا الجمهور لمشاركة السرياليين أحلامهم ورغباتهم أو أي خبرة أخرى مدمشة. وقال اراجون: "في ١٤ شارع جرينيل، فتحنا بيتاً رومانتيكياً صغيراً لأفكار غير قابلة للتصنيف ولثورات مستمرة"<sup>(٢)</sup>.

---

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

(2) I Vid. P 120.

فى هذا العام ، كان الهجوم السريالى على الرواية ، كشكل من أشكال التعبير الأدبى فى أوج احتدامه. وقالوا أن شكل الرواية ، كما تمثلت عند كاتب كبلزك مثلا الذى يروى حاجة الإنسان إلى المنطق والوصف ، يسهل استخدام تزييفات مضحكة.

فى نفس الشهر - أكتوبر - نشر السرياليون كتابا عنوانه "Un Cadavre" يهاجمون فيه الكاتب الفرنسى اناتول فرانس، الذى مات فى خريف نفس العام - ١٩٢٤ - . ساهم فى الكتاب بريتون وراجون وإيلوار وسويو. وأشاروا إلى فداحة ما أسموه بالجرائم التى ارتكبها اناتول فرانس. كان من وجهة نظرهم يسئ استعمال اللغة وينقذ كلمات مهجورة ليعيدها إلى الاستخدام. ووجد راجون لغة اناتول "تبجح عام بل أكثر من ذلك أنها توجد فقط وراء تقديرات سوقية". ويعد أن وصفه راجون بـ "دجال لعين للعقل". تساءل: "من العار أن تمنح هذه الأمة اسمها له. فهل هى حقيقة مسرورة بذلك؟" مشيرا إلى اسم "فرنسا" الذى يتطابق مع اسم اناتول "فرانس".

لقد اتخذ السرياليون اناتول فرانس مثلاً على الكاتب التقليدى ذى الأدب الفارغ المزيّف. وهجوم السرياليين هذا على واحد من أبرز الكتاب وأحبهم إلى القراء حينذاك ، لفت إليهم الأنظار وتبّه إلى إمكانياتهم فى هدم "المقدسات". لذا كان طبيعيا أن يقف ضدهم كثيرون حتى أن الطالب لوى فوكسيل وصل غضبه إلى حد تحديه لبريتون بأن يبارزه . كما غضب منهم جاك دوسيه إلى درجة أن وصفهم "بالسفاحين" وطرد بريتون من العمل لديه.

يعلق بريتون على هذا الحدث بقوله فى كتابه حوارات: "انقطع آخر خيط كان يربطنا به عالم منهار"<sup>(١)</sup>.

تحققت خطوة سريالية هامة أخرى فى أول ديسمبر: صدر العدد الأول من مجلة "لاريڤوليسيون سيرياليسـتـ La Revolution Surrealiste" ومعناها "الثورة السريالية، يديرها بيير نافيل وينجامان بيريه. بيريه (1899-1959) Péret Benjamin شاعر وكاتب فرنسى وصفه بريتون بأنه الأنقى بين السرياليين. وقد ظل مخلصا لبريتون حتى وافاه الأجل. واستطاع بيريه أن يفصل بين الشعر والعمل السياسى ، وله أعمال شعرية هامة أثّرت فى الشعر الفرنسى الحديث.

(١) كميل قيصر دلتز. مرجع سابق ص ٣٦.

# LA RÉVOLUTION SURREALISTE



LE PASSE

## SOMMAIRE

Une lettre : E. Gengenhach.

### TEXTES SURREALISTES :

Pierre Brasseur, Raymond Queneau, Paul Eluard,  
Dédé Bouchon, Manon de Bouilly.

### POÈMES :

Giorgio de Chirico, Michel Leiris, Paul Eluard,  
Robert Desnos, Marco Rostich, Pierre Brasseur.

### RÈVES :

Michel Leiris, Max Morise.  
Décadence de la Vie : Jacques Baron.  
Le Vampire : P. N.  
Lettre aux voyantes : André Breton.

Nouvelle lettre sur moi-même : Antonin Artaud.

Ces animaux de la famille : Benjamin Péret.

### CHRONIQUES :

Au bout duquel les arts décoratifs :  
Louis Aragon.

Le Paradis perdu : Robert Desnos.  
Léon Trotsky : Léonide : André Breton.  
Pierre de Massot : Saint-Just : Paul Eluard.  
Revue de la Presse : P. Eluard et B. Péret.  
Correspondance, etc.

### ILLUSTRATIONS :

Giorgio de Chirico, Max Ernst, André Masson.  
Juan Miró, Picasso, etc.

ADMINISTRATION : 42, Rue Fontaine, PARIS (IX<sup>e</sup>)

ABONNEMENT,  
30 12 Numéros :  
France : 45 francs  
Étranger : 55 francs

Dépositaire-général : Librairie GALLIMARD  
15, Boulevard Raspail, 15  
PARIS (VII<sup>e</sup>)

LE NUMÉRO :  
France : 4 francs  
Étranger : 5 francs

Table page of *La Révolution Surréaliste*, No 5, 1925.

غلاف العدد الخامس من السنة الأولى من مجلة «الثورة السريالية» - ١٥ أكتوبر ١٩٢٥

تضمن العدد الأول من مجلة "لاريفولسيون سيريايست" تفسير أحلام ونصوص تلقائية (أوتوماتيكية) وبعض القصائد والمقالات مع رسوم قليلة وبعض صور لمان راي. حمل غلافها الأمامى شعار: "من الضروري البدء عمل من إعلان جديد لحقوق الإنسان". كما جاء فى تقديم العدد مبدآن هامان فى السريالية غالبا ما ينسأهم المتحدثون عنها أو يجهلانها : "إن السريالية لاتقدم نفسها على أنها عرض لمذهب، إن بعض الأفكار التى تشكل نقطة انطلاقها حاليا لاتسمح إطلاقا بالحكم المسبق على تطورها اللاحق"<sup>(١)</sup>. أى أن السريالية ليست مذهباً بما يتطلبه المذهب من انغلاق على نفسه وتحديد صارم لجوانبه وأنصاره بل وأعدائه أيضا . وهى - بالتالى - منفتحة على المستقبل بحيث لا يمكننا إطلاق أحكام نهائية عليها لأنها فى حالة تطور مستمر .

تضمن العدد الأول كذلك تحقيقا عن الانتحار. يدور حول إجابات عدد من محرريها على سؤال: هل الانتحار حل؟. كان لهذا التحقيق دالتان: الأولى مشاركة السرياليين فى موضوع عام كان ظاهرة تزداد انتشاراً فى فرنسا فى تلك الفترة منذ أكر عالم الاجتماع اميل دوركهيم فى نهاية القرن ١٩ ازيداد معدل الانتحار. وأوضح أن الإنسان الحديث ضحية طموحاته التى لم يستطع تحقيقها ، كما أنه ضحية للفوضى الاجتماعية. وقبل صدور هذا العدد نشرت مجلة "لى ديسك فير" تحقيقاً سألت فيه ١٢ شخصية عن نفس الموضوع . والدلالة الثانية هى تعبير السرياليين أنفسهم عن موقفهم من هذه القضية. وللتعبير عن موقفهم من المجتمع أيضا.

هنا يجب أن نذكر أن الانتحار شغل بريتون وأصدقائه منذ انتحار فاشى عام ١٩١٩. وفى إجابته على سؤال مجلتهم استشهد بريتون بكلمة "تيودور جوفروي Jheodore Jouffroy" "الانتحار كلمة سيئة التشكيل ، الشخص الذى يقتل ليس نفس الشخص الذى يُقتل".

حمل العدد الأول صورة جيرمين بيرتو Germaine Berton محاطة ببعض السرياليين وأصدقائهم. وهى سيدة شابة قتلت عام ١٩٢٣ ماريوس بلاتو Maruis Plateau قائدة جماعة "أنصار الملك" المتشددة داخل حزب "لاكسيون فرانسيي" أو "الفعل الفرنسى" : ووصفها اراجون قائلا "إنها أكبر متمردة أعرفها ضد الاستعباد ، أكثر الاحتجاجات جمالا التى يبرزت ضد الكذبة البشعة للسعادة".

---

(١) المرجع السابق ص ٣٧ .

خلال العام التالي ١٩٢٥ ازدادت حملات السرياليين حدة ضد المؤسسات الفكرية الرسمية وضد الشوفينية والاستعمار.

فى يناير ظهر العدد الثانى من مجلتهم "الثورة السريالية" ومن أبرز ما جاء فيه مطالبتهم بإلقاء السجون والجيش: "أفتحوا السجون ، وسرحوا الجيش".

وفى ٢٥ يناير أصدروا إعلانا مطبوعا يذكر بعهد الثورة الفرنسية. أعلن فيه السرياليون أنه ليست لديهم نظرية خاصة فى الأدب "لكننا قادرون تماما لو نشأت الحاجة لاستخدامها". وأعلنوا قرارهم بضرورة القيام بثورة: "نحن نربط كلمة سريالى بكلمة ثورة". ثم حذروا "العالم الغربى بشكل خاص، السريالية سوف تفجر قيود العقل ولوادى الأمر إلى استخدام مطارق حقيقية"<sup>(١)</sup>.

فى إبريل صدر العدد الثالث من المجلة. وحددوا فيه المجرى الرئيسى فى العالم الغربى من وجهة نظرهم وهم : البابا ورؤساء الجامعات والأطباء المسؤولون عن مستشفيات الأمراض العقلية. لكنهم أشادوا بالدالاي لاما زعيم البوديين والمدارس البوذية Buddha فى رسائل كتبها الشاعر انطونان ارتو Antonin Artaud والذى مثل فى مسرحية ، للكاتب المسرحى بيرانديللو Pirandello ، على نمط الممثل الصينى الكلاسيكى .. كما أنه أدار مكتب الأبحاث السريالى.

فى مايو قدمت مسرحية اراجون "عند قدم الحائط At the foot of the wall" إلا أنها قوبلت باحتجاج من السرياليين أنفسهم. زاده أن بريتون لم يكن متحمسا بشكل عام للمسرح ولم يكن ليتعاطف كثيرا مع الكتاب المسرحيين السرياليين.

فى يوليو صدر العدد الرابع من مجلة "لاريفيلسيون سيرياليست" أعلن فيه بريتون أنه تولى مسئولية تحرير المجلة بمفرده. وحدد المبادئ العريضة التى بنيت عليها السريالية. تضمن هذا العدد مقتطفات طويلة من محاضرة كان اراجون قد ألقاها فى مدريد، والجزء الأول من مقالة بريتون عن الفن الحديث بعنوان "السريالية والتصوير". فند فيه رأى نافيل من أنه ليس هناك تصوير سريالى.

شغلت السياسة مناقشات السرياليين صيف هذا العام. وبخاصة موقفهم من الشيوعية والتحالف مع جماعة كلارتى. لم يكن هناك فارق كبير فى العقل السريالى بين الحماس للحب والحماس للفعل السياسى. وعلى الجانب الآخر كانت باريس تموج

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.



من اليسار إلى اليمين: جاك بريفيو، وسيمون بريفيو، اندريه بريتون، وبيير بريفيو في باريس عام ١٩٢٥  
بالتحركات السياسية وبخاصة الشيوعية المتأثرة بالأحداث في الاتحاد السوفيتي  
والصين والصراع بين ستالين وتروتسكي.

في سبتمبر نشر بيان صاغه بريتون بعنوان *d'Abord et toujours* "الثورة أولاً ودائماً". في مقابل شعار جماعة "لاكسيون فرانسيز" أي  
الفعل الفرنسي "السياسة أولاً". بدأ البيان بتوضيح ضرورة الثورة ورفض الأفكار التي  
قامت عليها الحضارة الأوروبية ومناهضة الظلم الاجتماعي والطبقي.

أعيد طبع البيان في العدد الخامس من "الثورة السريالية" الذي صدر في أكتوبر.  
كما قدم بريتون مراجعة تروتسكي لسيرة لينين وخطاب من اندريه ماسون يؤكد فيه  
اعتقاده في ديكتاتورية البروليتاريا كما تصورها ماركس وحقها لينين ، وأعلن "مرة  
واحدة وللجميع: أن البوهيمي والثوري كلاهما داخلي"<sup>(١)</sup>.

في نوفمبر أقيم معرض للتصوير السريالي ، كتب كتالوجه بريتون وديسنوس ،  
ويكاسو وكلي وأرب وارنست وماسون وميرو ومان راي وبيير رو. وكان ارنست قد

(1) I Bid.

اخترع طريقة "الكك frottage" وتعتمد على وضع ورقة فوق أسطح غير مستوية الخشب الجببى مثلاً" وحك ظهرها ببطياشير. إلا أن كمية المعارض التى شهدتها باريس لم تستطع تحويل انتباه الباريسيين عن الموقف الاقتصادي الذى ازداد سوءا. في عدد أكتوبر نشرت " الثورة السريالية" رسالة الكاردينال ديوبو Dubois إلى الباريسيين الكاثوليك "يناشد فيها المؤمنين دعم الحكومة حتى لو فشلت فى تلبية طلبات الكاثوليك بتشريع يضمن حقوقهم ، محذرا من أن البديل هو حكومة اشتراكية. وفى النهاية توعد أصحاب برنامج "الثورة أولا ودائما" مشيرا إلى الموقعين على بيان سبتمبر السابق ومنهم السريالين.

ورغم انتشار التنظيمات الدينية المسيحية منذ تأسيس الاتحاد الكاثوليكي القومى فى منتصف ١٩٢٠ إلا أن الذى أزعج السريالين فعلا هو انتشار الإحياء الدينى - الكاثوليكي - بين المثقفين ، والذى وصل ذروته فى يونيو ١٩٢٥ بتحول جون كوكو إلى الإيمان. وقد كتب فى العام التالى خطابا إلى صديقه جاك ماريتين قال فيه "الفن للفن والفن للجماهير كلاهما سخف ، أنا أطالب بفن من أجل الله"<sup>(١)</sup>.

لكن انضمام الأب جينجينباخ Abbé Gengenbach إلى السريالين اعتبر انتصارا لهم إزاء موجة الإحياء هذه. وهو قسيس جزويتى أحب ممثلة فى مسرح الأديون وتدخلت السلطات الدينية لتجرده من ثيابه الكهنوتية بسبب هذا الحب. وفى عدد أكتوبر من "الثورة السريالية" سرد كيف حاول الانتحار بإغراق نفسه فى بحيرة بسبب تخلى الممثلة عنه ، إلا أنه قرأ التحقيق الذى أورده المجلة عن الانتحار فعدل وقرر الكتابة إليها ليكشف للناس عن معاملة الكنيسة لخدمها.

: ١٩٢٦

فى أوائل عام ١٩٢٦ - ويعدما بدأ نشر مقالات بريتون حول السريالية والتصوير - افتتح السرياليون فى شارع جاك كالو Rue Jacques - Callot "جاليرى" - صالة عرض - خاصة بهم. وشغلت نفس الحجرات التى كانت تشغلها من قبل جماعة "كلارتى". وأقيمت فيه معارض لمان راي وتونجي وماسون وارپ ، وعرضت مجموعات من الفن الساذج يملكها بريتون ولراجون وإيلوار وغيرهم. وعرضت أعمال أوقيانوسية وأعمال من الهندود الحمر.

(1) | Bid.

كما ارتبط بالحركة فنانون جدد مثل رينيه ماجريت René Magritte الذى أتى للإقامة فى باريس وايڤ تانجى Yves Tanguy وكلاهما تأثر بأعمال دى كيريكو أثناء إقامته فى باريس.



رينيه ماجريت يحمل لوحته «الحرب الكبرى»  
بروكسل ١٩٦٦ تصوير بيل برانت

شهد عام ١٩٢٦ هجوم السرياليين على الفاشية. وعندما أهدى انجاريتى - Ungaretti شاعر صديق لابوللينير - قصائده إلى موسيلينى - بعد فشل محاولة اغتياله - نأح ايلوار اليانس الكافر<sup>(١)</sup>. كما هوجم سياسى محافظ على أعمدة "الثورة السريالية" عندما طالب بحكومة فاشية فى فرنسا.

فى ٤ مايو عطل السرياليون افتتاح باليه روميو وجولييت (الذى صمم مناظرة وملايسه كلا من مكاس ارنست الفنان

الالمانى وخوان ميرو الفنان الأسباني) بسبب عدائهم لمدير الفرقة سيرج دياجليف الفنان الروسى Serge Diaghilev ونشروا اعتراضهم فى "الثورة السريالية". لاحظ هنا عالمية السريالية من خلال تعدد جنسيات فنانيها واشتراكهم فى عمل واحد، الأمر الذى تكرر كثيرا ..

فى سبتمبر نشر بريتون كراسة بعنوان دفاع شرعى Defence Legitime أوضح فيها فزع السرياليين عندما يجدون أنفسهم كحلفاء لجماعة "كلارتي" فى تعارض مع الحزب الشيوعى الفرنسى. وخيبة أملهم عندما لا يدعون إلى لعب دور هام فى النشاط الأدبى للحزب. كما أوضح اعتقاده بإمكانية التوفيق بين الشيوعيين والفوضويين.

نحو نهاية العام طرد من الحركة السريالية سويو وارثو بسبب مغامراتهما الفنية التى تعارضت مع أخلاقيات الحركة .. اتهم بريتون ارتو أنه أشاع عنه أنه - أى بريتون - أساء إدارة حسابات الجاليرى السريالى. وأنه استخدم أموال الجاليرى فى الإنفاق على "يوكى" Yaouki، وهى شقراء جميلة كانت تعمل فيه وتزوجت فيما بعد من ديسنوس. كما اتهمه بريتون بعمل تسويات مخزية، وصداقته لجاك ماريتان الممثل الذى كان

(1) I Bid.





انطونيات آرتو عام ١٩٤٨ ، وقبل عام واحد من وفاته

السرياليون يكرهونه. لاحظ هنا حرص بريتون على نقاء سيرته المالية واخلاصه لما يؤمن به مما يدل على أخلاقه . إلا أن مساهمات ارتو لم تتوقف على مجلة الثورة السريالية. بينما انهمك مع ارو Arou وفيتراك Vitrac فى الإنتاج المسرحى. وقد تضمنت أعمالهم معالم هامة فى تطوير الدراما الحديثة. بالإضافة إلى أن ارتو كان قد أوضح عدم رغبته فى "التورط" فى النشاط السياسى السريالى..

فى نفس الفترة عقد مؤتمر دولى عن البحث الجنسى فى برلين نظمه الفريد مول Alfred Moll ونوقشت فيه الجوانب البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية والجرائمية للجنس. ورفض فرويد ومؤيدوه الدعوة لحضور المؤتمر بسبب عدائه لنظريات مول. إلا أن نفس المؤتمر أثار اهتمام بريتون فى البحث الجنسى.

كان هناك دافع آخر - فى الواقع - لاهتمام بريتون ففى نفس الوقت قابل فتاة بالقرب من شارع لافاييت Rue Lafayette وبدأ يتابعها ، حيث قادته إلى مغامرة غريبة ومرعبة ساهمت فى تدهور العلاقات مع زوجته سيمون ، وكتب قصة هذه المغامرة فى كتاب يحمل اسم الفتاة "نادجا Nadja" التى انتحرت فيما بعد.

١٩٢٧ :

فى يناير دخل بريتون واراجون وإيلوار ويبريه الحزب الشيوعى الفرنسى بعد مرورهم على لجنة اختبار. إلا أنهم - فيما بعد - اختلفوا مع الحزب بسبب موقفه المؤيد لطرده تروتسكى من الحزب الشيوعى الروسى.

وقد نشر ارتو مقالا بعنوان "فى الليلة الكبيرة أو الخداع السريالى surrealistة  
A La grande Nuit ou le Bluff" يسخر فيه من انضمام بريتون وأصدقائه إلى  
الحزب الشيوعى.

تزايدت مشكلة الانضباط داخل الحركة السريالية مع تزايد أعداد المنضمين إليها،  
وكان كل كاتب أو فنان أو سياسى ثورى شاب ينضم إليها بحثا عن حمايتها له ، لكن  
يحدث أن يتعارض تطوره الخاص مع مبادئ الحركة لذا كانت تحدث باستمرار عمليات  
انفصال عنها وانضمام إليها. رغم أن بريتون كان يعلق أهمية كبيرة على ضرورة تحمل  
الحركة للمخاطر الفكرية.

وشهد المنزل رقم ٥٤ شارع دى شاتو Rue du Chateau فى حى مونبارناس  
تطورا جديدا فى السريالية على يد جماعة شابة عاشت هناك. استأجر البيت مارسيل  
ديهاميل Duhamel وعاش معه جاك بريفير Prévert وإيف تانجى وجورج سادول  
الذى دفع الإيجار بدلا من ديهاميل. وارتبط بهم اندريه تيريون Thirion وكانوا أعضاء  
فعالين فى الحزب الشيوعى الفرنسى..

هذا بينما نشرت جماعة شابة أخرى مجلة اسمها "اللعبة الكبيرة Grand Jeu  
وقد قدم واحد منهم - روجيه جيلبير ليكونت Rogér Gilbert-lecomte طلبا بإلغاء  
الخدمة العسكرية موقعا من ٨٣ طالبا. بينما كان عضو آخر - روجيه فولان -  
Roger Vaullond يعمل فى مجلة "باريس - ميدى Paris - Midi" اليمينية. وكان  
الجميع منضوين تحت جناح السريالية فى تلك الفترة الأولى المضطربة فكرياً ، والتي  
سرعان ما استقرت.

: ١٩٢٨

تميزت سنة ١٩٢٨ بأنها سنة اكتمال السريالية. كانت الحركة التى تنازعها الشهرة  
والشعبية هى حركة الإحياء الكاثوليكية. وقد صارت الكاثوليكية موجة العهد ، بسبب  
حركات الاهتداء والارتداد. لكن ذلك لم يمنع السرياليين من الرفض الصارم لأى حل  
دينى لمشكلات الإنسان الحديث.

جمع بريتون مقالاته التى نشرها فى "الثورة السريالية" عن السريالية والتصوير  
ونشرها فى كتاب بنفس الاسم فى فبراير ١٩٢٨ وأضاف إليها مقالات أخرى. وجاء  
الكتاب دراسة هامة عن الفنانين السرياليين الرواد.

شهد هذا العام تزايداً جدلياً فى الصراع بين الشيوعية وأعدائها فى فرنسا. فى مجلس النواب كَوْن المحافظون أغلبية قوية وأنشأت الحكومة فرقاً خاصة لمكافحة الشيوعية حتى أنه عندما اصطدم العمال مع البوليس فى منطقة "إفري Ivry" اعتقل ١٣٠٠ عامل وصدر قرار بتحريم المظاهرات. وفقد للحزب الشيوعى الفرنسى نصف مقاعده فى انتخابات هذا العام كما فقد كثير من أعضائه -- الأعضاء فى جماعات أخرى مثل السريالية -- بسبب نظامه الحزبى الصارم. ومن جهة أخرى صُدِم كثير من أعضاء الحزب فى مواقف السرياليين وبخاصة فى الجنس والحب.

نشر أراجون بحثه حول الأسلوب، وبدأ فيه مهاجماً عنيفاً للأدب الفرنسى الحديث. لقى الكتاب إقبالاً جماهيرياً وشرح ليكون واحداً من أكثر كتاب جيله تألقاً. كانت نانسى ابنة لورد وليدى كينار Cunard واحدة من المعجبين. كان جمالها إنجليزية مميّزة، نحيفة، نمشة، شعرها جوزى. دعت أراجون لزيارتها فأحبها. فى سبتمبر زار فينيسيا. هناك كان هنرى كرودر Crowder عازف بيانو فى فرقة تطوف أوروبا، وقررت نانسى إبتلاكه.. وجد أراجون فجأة نفسه وحيداً فى مدينة غريبة. حاول الانتحار فى غرفته بالفندق بتناول جرعة مفرطة من المخدرات. إلا أن صديقاً إنجليزياً اكتشفه وعولج.

عندما عاد أراجون إلى باريس لم يكن قد شفى من نانسى. ذهب إلى جماعة شارع دى شاتو الذين رعوه خلال نقاهته العاطفية. بعد ذلك - فى نوفمبر - قابل أراجون سيدة روسية شابهة فى رفقة إيليا اهرنبرج Ilya Ehrenburg الذى اعتاد لقاءه فى مونتبارناس. كانت هذه السيدة متزوجة من فرنسى قابلته فى موسكو أثناء الثورة ومرت معه عبر سيبيريا إلى الولايات المتحدة وتزوجا هناك. وعندما عاد إلى باريس اختلطت بالفنانين الطليعيين. كانت السيدة - "الزا تريولى" - تواقفة للتعرف على أراجون ، وعندما تعرفت عليه انجذبت إليه ، وأحبته. بينما كانت أختها "كيلى" "أنا" تهيم فى روسيا بالشاعر الشاب "مايا كوفسكى". إلا أن عواطف أراجون لم تكن رافقة، كذلك بريتون ، ومعاً كتبوا "كنز اليسوعيين The Treassure of the jesui" التى قدمت فى أول سبتمبر على مسرح أبوللو. كانت سلسلة من الاستكشاث الهجائية قدمت ضمن الاحتفال بذكرى الممثل رينيه كريزتى Rene Cresté.

واحد من هذه الاستكشاث دار حول مصرع أمين الصندوق العام للإرساليات المسيحية فى أوائل العام. وآخر هاجم السياسات المالية للحكومة. والثالث كان حنيناً لذكريات الماضى القريب - سنوات الحرب - حيث نجد طالبين فى الطب يهتمان

بالتخيلات اللاواقعية.



صورة شخصية لرينيه كريفل التقطها مان  
راى عام ١٩٢٩

ويعلق مؤلف كتاب "العالم الحقيقي  
للسرياليين" على هذا العرض قائلا: "لو كان  
ارتو أو سوبو هو الذى كتب هذا العرض لقوبل  
بالمقاطعة والاحتجاج من بريتون واراجون"<sup>(١)</sup>  
بول ايلوار - أيضا - كان تائها فى عذاب  
رومانتيكى على الرغم من انتهاء علاقة زوجته  
- حالا - مع ثرنست وفى هذا العام، عاد إليه  
مرهه المزمين ، فذهبت معه جالا إلى مصحة فى  
سويسرا . إلا أن أيامهما الأولى لم تتكرر. وعندما  
عد إلى باريس شعر بالإحباط العاطفى إلى أن

قابل "نيس" Nusch. ذات يوم كان يتسكع مع رينيه شار - René Char الشاعر  
السريالى الجديد الذى جذبه ايلوار إلى الحركة - فرأيا سيدة شابة كانت تتطلع إلى تصوير  
ميرو المعروض فى جاليرى فاييت Fayette فتحدث معها ايلوار ونادى (تاكسى)  
أخذهما معا فى رحلة لم تنته حتى مات الشاعر عام ١٩٥٢.

فى نهاية العام قدم ميرو ابن بلده الفنان سلفادور دالى Salvador Dali إلى  
السرياليين تسبقه شهرته الثورية. حيث أدت قيادته - لجماعة ثورية ضمت الشاعر  
جارسيا لوركا والسينمائي لويس بونويل فى مدرسة الفنون الجميلة فى مدريد إلى سجنه  
وطرده من المدرسة.

١٩٢٩ :

فى بداية ١٩٢٩ كتب بريتون خطابا للسرياليين طالبهم فيه بالتفكير فى أعمال  
مشتركة والحرص على وحدتهم. وكان هذا الخطاب بداية عملية "تطهير" داخل صفوف  
السرياليين.

فى بداية العام أيضا زار "ماياكوفسكى"<sup>(٢)</sup> باريس وأقام له السرياليون حفلة فى

(1) Ibid. P194

(٢) فلاديمير فلاديميروفيتش ماياكوفسكى Maiakovski شاعر روسى ولد فى جورجيا عام ١٨٩٣  
ومات فى موسكو عام ١٩٣٠. غادر جورجيا عام ١٩٠٦ بعد موت والده ليواجه حياة صعبة فى =



في اتجاه عقارب الساعة، أعلى من اليسار: ماكسيم الكسندر، لوى اراجون، اندرية بريوتون،  
 لويس بونويل، جون كوين، بول ايلوار، مارسيل فورييه ، رينيه ماجريت، ألبرت فالنتين،  
 اندرية تيريون، ايف تانجي، جورج سادول، بول نوجيه، كامى جومان، ماكس ارنست،  
 سلفادور دالي. في الوسط تصوير من رينيه ماجريت عام ١٩٢٩

مقر جماعة دى شاتو حضرتهما الزا وارايجون .. هاك بدأت الرومانتيكية فى شعر اراجون  
تعبير عن واحدة من أشهر قصص الحب فى القرن العشرين: الزا وارايجون.

فى ١١ مارس عقد اجتماع فى بار "دى شاتو" - نفس الشارع الذى تقيم فيه  
جماعة دى شاتو - قرءوا فيه إجابات على خطاب بريتون. تحدث بريتون وريمون كينو  
بأسف عن تفضيل بعض الحاضرين للعمل الفردى. موضحا أن الفعل الجماعى فقط  
يستطيع تصحيح الانحرافات الفردية. وحذر كينو من سقوط أدبهم وشعرهم فى مذهب  
الشك Scepticism. حاول أعضاء جماعة "اللعبة الكبيرة" ضرب جماعة "دى شاتو"  
عن طريق مطالبتهم بمناقشة موقف السرياليين أعضاء الحزب الشيوعى من موافقة  
الحزب على طرد تروتسكى ونفيه من روسيا. إلا أن محاولتهم فشلت. بل أرغم أحدهم -  
"فيان Vailand" للموافقة على نشر تراجمه عن آرائه فى الجريدة التى يعمل بها  
"بارى ميديس" وانتهى الاجتماع بوابل من الاتهامات والانتقادات المضادة مما أدى إلى  
انشقاقا داخلى. الذين خرجوا من صفوف الحركة كان معظمهم من الشبان الذى لم  
ينضجوا فى رعب الحرب العالمية الأولى، ولم يحسوا بإنقاذ بريتون للسريالية من عدمية  
الدادا.

أثرت هذه الإنشاقات فى بريتون. شعر بحاجة إلى إعادة تنظيم الحركة والعمل من  
أجل تماسكها وتأكيد مبادئ جديدة .. وبعد خمس سنوات من البيان السريالى الأول كتب  
بريتون البيان الثانى ونشره فى نهاية العام ، كما أعاد طبعه فى العدد رقم ١٢ من  
الثورة السريالية ، هاجم فيه الأعضاء المنشقين ، وأوضح المبادئ الجوهرية للسريالية.  
مضيفاً إليها مبدأ "الضرورة الثورية". ومنادياً بالاعتقاد فى "القوة الخفية  
Occultization" للسريالية.

فى ربيع العام تعاون سلفادور دالى مع لويس بونويل فى فيلم "كلب أندلسى  
Un chien Andalou" الذى عرض فى يونيو على مجموعة صغيرة من المدعوين فى  
استوديو ايرسولين Ursulines ورحب به بريتون وأصدقائه كتحفة سريالية.

= موسكو والتحق بالحزب البلشفى عام ١٩٠٨. كان ماياكوفسكى الذى عاش حياته كالمشاهير شاعر  
المستقبل فى الاتحاد السوفيتى. أصدر عام ١٩١٢ مع ثلاثة من زملائه البيان المستقبلى: "صفحة  
على نونق الجمهور". ونشر عام ١٩١٥ قصيدته الكبيرة "سحابة فى بنطلون en Pantalon Nuage"  
هاجم فيها "العالم كما هو". وفى عام ١٩١٧. تأجج بالثورة. فأصدر "نورتي .. غنائية  
للثورة". وعندما مات لينين قائد الثورة الشيوعى تأثر ماياكوفسكى بشدة فكتب قصيدة أطلق عليها  
اسم "فلاديمير لينين". لكنه لم يفقد تفاؤله ، ولا إيمانه الثورى حتى أنه كتب قصيدة سياسية  
ثورية مباشرة عام ١٩٢٧ بعنوان "حسن". ومع ذلك ، فقد ظل يواجه مشاكل شخصية وعداء من  
بعض الأوساط الأدبية والسياسية لاتجاهه المستقبلى .. فانتحى.

هذا بينما فقد ايلوار جالا نهائيا خلال الصيف حينما زار دالى فى بيته على الساحل الشمالى لكاتالونيا - فى أسبانيا - هناك عثرت جالا على عبقرية جديدة - دالى - وارتبطت به حتى مات.

فى هذا الصيف بدأ دالى يرسم عمله السريالى الأول الذى أطلق عليه ايلوار "المباراة الكئيبة". وفى نهاية العام أقام دالى معرضا لأعماله السريالية فى جاليرى - فى باريس - كان يملكه السريالى البلجيكي كامى جويمانز Camille Goemans.

فى نفس العام دعا الكونت نوى Viconte Charles de Noailles مان راى إلى فيلته فى جراس Grasse لعمل فيلم أطلق عليه راى "سر قلعة النرد" de Dés Le Mystère du chateau.

## ١٩٣٠ :

استهل السرياليون العام الجديد بمعركة .. فى فبراير ١٩٣٠ اقترحت جماعة سريالية على رأسها بريتون نادى ليلى يسمى "مالدور" - اسم قصيدة لوتريامون الشهير - وصاحوا فى الزبائن: "نحن ضيوف الكونت دى لوتريامون"، فنشبت معركة طعن فيها رينيه شار فى فخذه.

وفى فبراير أيضا كان المخرج السينمائى الروسى الكبير ايزنشتاين فى باريس. صحبه ايلوار إلى مسرح الكوميدي فرانسيز لمشاهدة مسرحية كوكتو "الصوت الإنسانى Le voix humaine" وفى أحد مشاهدها تتحدث ممثلة مع حبيبها فى التليفون. فجأة قاطعها ايلوار ملوحا بصحيفة صائحا: "قدر ، كفى ، كفى ، إنه ديبورد Desbordes على الطرف الآخر". ايلوار كان يشير إلى ديبورد الذى قيل أنه كانت تربطه علاقة جنسية شاذة بكوكتو. إلا أن الجمهور هاجمه - واحد منهم أحرق ركبته بسيجارة - وطرده من المسرح.

فى الشهر التالى تورط لوى اراجون فى معركة أخرى. عندما انتحر ماياكوفسكى فى موسكو نشر اندريه نيفنسون Nevinson فى مجلة "نوفيل ليتيراتير" مقالا يفسر فيه انتحاره باضطهاد الحكومة السوفيتية له. فذهب اراجون إلى منزله غاضبا ونشبت بينهما معركة أصيبا فيها: تورم وجه اراجون وكسرت ذراع نيفنسون.

بعد ذلك نشر ١٢ منشقا سرياليا كتيبا بعنوان "جثة" "Un Cardavre" يهاجمون فيه بريتون ويصفونه بالكاهن Cure ووصفوه أيضا بالمنافق ومحب الحظائر. وقد

استخدم المنشقون السرياليون نفس العنوان الذى استخدمه بريتون لكتيب ضد اناتول فرانس: "جثة". ورد عليهم بريتون فى الصيف بنشر طبعة أخرى من البيان الثانى استشهد فيها بمواقفهم قبل انشاقاقهم. وحمل رد بريتون عنوان "فعالية ما قبل وما بعد".

"لقد وسع البيان السريالى الثانى دائرة الفهم السريالى، ومن أهم فضائله أن أعطى الفكرة الملهمة والتى تتحدث عن النقطة التى يجدر بالعقل بلوغها فى توحيد القوى والتأليف بينها. ويشعر القارئ لدى مطالعة هذه الوثيقة، أن المعركة قد مرت ، وأن هذا البيان تعبير دقيق فلسفى عما جاء فى المنهج القوى الذى أعلن عنه فى البيان الأول. وفيه يرفض بريتون رعاية الشعراء: رامبو ويودلير ودى ساد ، التى اعترفت بها السريالية فى أول عهدها. وفيه يفصل عددا كبر من كانوا معه ، ويوثق ارتباطه بالثوريين"<sup>(١)</sup>.

فى نفس الصيف ساهم دالى مع برونيل فى سيناريو فيلم آخر أنتجه الكونت نوى اسمه "العصر الذهبى" L'Age dor. اشترك فى تمثيله بعض الفنانين والشعراء السرياليين. فى يوليو صدر العدد الأول من مجلة سريالية أخرى باسم "السريالية فى خدمة الثورة" "Le surrealisme au service de La Revoluti" لم تكن تختلف كثيرا عن المجلة السابقة. إلا أنها أفسحت صفحات أكثر للمقالات النظرية والسياسية. ومنها مناقشة انتحار مايكوفسكى. ورسالة وجهها سادول وكوبين يهينان فيها الجيش. وقد تعرض سادول بسببها للمسجن ففر إلى موسكو ومقالات أخرى تهاجم الكنيسة والاستعمار الفرنسى ، ونقد لكتب فرويد ومهاجمة الطب النفسى فى فرنسا.

فى أكتوبر سافر اراجون والزا إلى موسكو وعاشا فى الشقة السابقة لـ مايكوفسكى واتصلا بسادول. كما اشترك اراجون وسادول فى "المؤتمر الدولى الثانى للأدب الثورى" الذى عقد فى خاركوف فى نوفمبر. وقد أصدر المؤتمر إشادة بالقيمة الثورية للسريالية. إلا أن الحزب الشيوعى أوقعها هناك فى فخ أدى إلى افتراق القطبين بريتون وارجون.

خلال هذا العام، أنتج السرياليون أعمالا هامة. ذهب بريتون ورينيه شار وإيلوار - الذى حرمة البوليس من جواز سفره - للاستجمام فى منطقة فوكليز Vaucluse. هناك ساهم إيلوار مع بريتون فى كتابة "الحمل بلا دنس" "L'immaculée Conception" وهو بحث فى إمكانية الإبداع عند مستوى الجنون .. كما ألف ثلاثهم قصيدة "أعمال بطيئة" "Ralentir Trava" ونشرت لوحة لرنست "حلم فتاة صغيرة طلبت الدخول فى الرهبنة". ولوحة دالى "المرأة المرئية" اللتان شكلتا إضافة كبيرة للفن السريالى.

(١) والاس فالى. مرجع سابق ص ١٥٩ .





وبالإضافة إلى فيلم "العصر الذهبي"، بدأ أراجون ويريون كتاباً نصاً أوبراً "فاوست الثالث".

: ١٩٣١

في مايو ١٩٣١ أفتتح في غابة فانسان معرضاً للمستعمرات الفرنسية. ضم هياكل ومعابد أسيوية متعددة الأدوار ومنتجات مصنوعة من المواد الخام المنهوبة من شعوب الهند الصينية، وموسيقى ورقصات تمثل شعوب المستعمرات.

إشماز السرياليون من هذا المعرض وردوا عليه بتنظيم معرض آخر. وضع الحزب الشيوعي الفرنسي تحت تصرفهم الجناح الروسي في معرض الفنون الزخرفية. واقتنحوا فيه معرضهم تحت عنوان "الحقيقة حول المستعمرات". يدافعون فيه عن شعوب المستعمرات الفرنسية.

وقد أصدر بريون في هذا العام كتابه "الاتحاد الحر L'union Libre" بدون ذكر اسمه ولا اسم الناشر، لكنه أعاد نشره في مؤلفات أخرى.

في نوفمبر اتصل هانز آرپ وجياكوميتي بالسريالية. وفي الشهر نفسه من عام ١٩٣١، نشر أراجون قصيدة طويلة بعنوان "جبهة حمراء Front Rouge" في مجلة "أدب الثورة العالمية La Littérature de la Révolution Mondiale". وقد هوجم عليها وأتهم "بالعمل على إفساد الجيش والوطن" وتعرض للحكم عليه بخمس سنوات وأثيرت ما اشتهرت باسم "مسألة أراجون".

: ١٩٣٢

رغم خلافه مع أراجون بدأ بريون في يناير ١٩٣٢ مجلة لجمع التوقعات على عريضة كتبها ترفض أي محاولة "سلطة في محاكمة الشاعر"، قصيدة. وجمع بريون خلال أيام قليلة ٣٠٠ توقيع على عريضته التي جاء فيها. نحن نحتج ضد هذه المحاولة لمحاكمة نص شعري، ونطلب التوقف فوراً عن مقاضاة الشاعر". كان من بين الموقعين على العريضة بيكاسو، ويراك، ليجيه، ماتيس، ليكوريبيزيه، بريخت، توماس مان،

لوركا. ووجد اراجون "سينياك" Signac يعرض عليه الاختفاء فى منزله فى إقليم بريتانى.

لم يكتب بريتون بالعريضة ، بل شعر أنه من المهم التعبير عن رأيه بوضوح أكثر فأصدر كتيباً حمل عنوان "بؤس الشعر La Misère de La Poesie" لكنه بنى دفاعه عن اراجون على أساس سرىالى. أى أن كتابة الشاعر السرىالى تأتى استجابة مباشرة لما يمليه عليه لاوعيه وبالتالى لا يمكننا محاكمة لاوعى الشاعر. ومع ذلك سلم بريتون بأن قصيدة "جبهة حمراء" ليست سرىالية تماماً.

فى نفس الكتيب هاجم بريتون "التهريج الأدبى" الذى لازم الكتبة المأجورين فى صحيفة "لومانيتيه" وهى صحيفة الحزب الشيوعى الفرنسى ، والتى تصدر حتى الآن. إلى أن جاءت صدمة أخرى : فى ١٠ مارس قرأ بريتون - بذعر - فى لومانيتيه "أخبرنا رفيقنا اراجون أنه ليس له علاقة بالمطبوع المسمى (بؤس الشعر) الموقع من اندريه بريتون. ويرجو أن يكون واضحاً له أنه يستنكر كل ما جاء فى الكتيب. وما أثاره حول اسمه. كما يدين الكتيب لأنه ضد النضال الطبقى والثورى".

وقد رد عليه بريتون بكتيب آخر حمل اسم "الدوارة" أو "نهاية مسألة اراجون". فيه يضع اراجون خارج الحركة السرىالية. بينما تفرغ الأخير مع سادل وبونويل وآخرين للحركة الشيوعية.

وأصبح اراجون محرراً فى مجلة تسمى "النضال ضد العقائد الدينية". ومع ذلك لم تنته العلاقة رسمياً بين بريتون والحزب الشيوعى الفرنسى الذى استمر فى الهبوط. فحصل فى انتخابات هذا العام على ١٠ مقاعد فقط فى البرلمان. بينما عاد الموقف الاقتصادى فى فرنسا إلى التدهور وشهد بطالة وكساد. على الرغم من تتابع رؤساء وزراء اشتراكيين ورايكاليين.

: ١٩٣٣

شهد عام ١٩٣٣ تألق النازية فى ألمانيا. وحمل أول شهوره تنصيب هتلر مستشاراً لألمانيا بعد تزايد شعبية الحزب النازى. انتشر تأثير النازية سريعاً فى فرنسا. وتشكلت تنظيمات نازية وفاشية عديدة منها "المنظمة الوطنية" التى هاجمت سينما "ستوديو ٢" فى العرض الأول لفيلم "العصر الذهبى". ومنظمة "الشبان الوطنيين" المميزين بالبيريديات الزرقاء والتى كان يمولها مليونير يدعى بيير تيتنجر Taitinger. وكان

هناك "الفرانكيسيت" بقيادة مارسيل بيكار المعادين للمسامية. كما شكل فرانسوا كوتي منظمة "التضامن الفرنسية" Solidarité Frncaise.

فهو يفسر هذا تراجع المجلات الطليعية وعلى رأسها مجلة "السريالية في خدمة الثورة" التي سجل شهر مايو الصدور الأخير لها؟ كما سجلت نفس الفترة اختفاء عدد من المجلات الطليعية الأخرى في أوروبا مثل "مارز Marz" و"دير شتيرن Dur Shtum" في ألمانيا بسبب الأزمات المالية.

في يونيو تم طرد السرياليين من "جمعية الكتاب والفنانين الثوريين A.E.A.R" التي ساهم في تأسيسها الحزب الشيوعي الفرنسي في يناير من نفس العام. وفي نفس الشهر صدرت مجلة "كومين Commune" برعاية الجمعية وعمل راجون كسكرتير تحرير لها.

وجد السرياليون بعد اختفاء مجلتهم منفذا في مجلة "مينوتور Minotaure" التي كان يديرها ادوار تيرياد Edouard Teriade والتي بدأ صدورها في نفس الوقت الذي انتهت فيه المجلة السريالية. كانت مجلة مختلفة كثيرا عن مجلات السريالية رغم اهتمامها بالأدب والفن وعلم النفس. في هذه المجلة عاشت السريالية مرحلة مختلفة من الازدهار. تحررت من ضرورات السياسة واندمجت أكثر في هولجسها المفضلة. فيها كتب بريتون مثلاً عن أحدث أعمال بيكاسو، وناقش إيلوار شعر بودلير.

كما شهد هذا العام مولد حركة سريالية تشيكوسلوفاكية. وقدوم فيكتور برونو الذي ولد في يوخارست إلى فرنسا حيث شارك تانجي وجياكوميتي السكن وانضم للسرياليين وأقام أول معرض له في جاليري بيبير، كتب له بريتون مقدمة الكتالوج.

١٩٣٤ :

مساء ٦ فبراير طوق بوليس الخيالة مظاهرات تجمعت في ميدان الكونكورد وضمت كثيرا من المحاربين السابقين. إلا أن جماعة "صليب النار Le Croix de feu" حاولت الهجوم على البرلمان من الخلف. وحاولت الجماهير الغاضبة على الحكومة قتل وزير البحرية. استمر القتال بين المتظاهرين والبوليس حتى منتصف الليل. وأسفر عن قتل ١١ شخصا وجرح أكثر من ألف.. وقد قررت لجنة تحقيق أن هذه الأحداث "لم تكن مظاهرات عفوية بل عصيان مسلح حقيقى أعد بدقة"<sup>(١)</sup>. وكان هذا واحدا من أكثر تفاعلات

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit P 231.

التنظيمات السياسية المختلفة وضوحاً.

خلال أسبوع من هذه الأحداث ظهر كتيب اسمه "نداء للنضال" حاملاً توقيعات السرياليين مع آخرين. كان النداء موجهاً للمثقفين ليشكلوا جبهة واحدة ضد الفاشية. في العدد الخامس من مجلة "مينوتور" الذي صدر في مايو نشر جون ليفي مقالة طويلة حول فيلم "كنج كونج" معتبراً إياه تحفة سريالية. وطور دالي فكرته عن "البارانويا كريتيك". أو النقد الهذيانى أو النقد القائم على البارانويا أو الهذيان الجنونى، وسوف نوضح هذه الفكرة فيما بعد. كتب د. جاك لاكان مقالة يوضح فيها المفهوم النفسى لأشكال البارانويا حيث حلل الأختين بابان - Papin وهما خادمتين قتلنا مستخدميهما بوحشية بسبب اضطهادهما لهما ونشرت المجلة صورهما قبل وبعد الجريمة. بل وداقعت عنهما بسبب المعاملة القاسية التى سقتهما.

الشئ نفسه تقريباً فعلوه مع فيوليت نازيير Violette Naziere التى قتلت أبوها بالسم وحكم عليها بسجن طويل. نشروا مقالاً يدافعون فيه عنها موضحين أسباب جرميتها بأغتصاب والدها لها وعمرها ١٥ عاماً ودفعها لاحتراق البغاء حيث أصيبت بالزهرى من أبوها الذى نقل العدوى إلى أمها المريضة أيضاً. وتضمن للمقال لوحة لدالى اسمها "بورتريه بارانويا لفيوليت نازيير".

فى أغسطس تزوج بريتون من جاكلين لامبا. وفى نفس الشهر حدثت خطوة أخرى نحو القطيعة الكاملة بين الشيوعية والسريالية ، فى المؤتمر الأول للكتاب السوفييت، أذاع اندريه زادنوف بيان الواقعية الاشتراكية الذى اختلف معه بريتون ، ونشر فى ديسمبر مقالة بعنوان "أخبار الشعر العظيم" فى مجلة مينوتور موضعاً التعارض بين الشعر والمنفعة ومؤكداً على أهمية التلقائية (أو الألية). هذا بينما بدأ تودد الحزب الشيوعى الفرنسى للاشتراكيين لتأسيس كتلة يسارية قوية ، ولإقامة علاقات جيدة مع الاتحاد السوفيتى تحوطاً لمواجهة للخطر القادم من ألمانيا النازية.

فى نفس العام ، ألقى بريتون محاضرة فى بروكسل ، عبر فيها عن انقسام النشاط الفنى عند السرياليين إلى نوعين مختلفين ، وإن اتخذ تعبيره شكلاً أكثر تعميماً: "هناك فى واقع الأمر مشكلتان قائمتان: الأولى هى مشكلة المعرفة والتى برزت فى مطلع القرن العشرين من خلال البحث فى كنه العلاقة بين الوعى واللاوعى. وعلى ما يبدو فإن إرادة القدر قد اختارتنا نحن السرياليين لكى نتصدى لهذا الأمر ، فلقد كنا أول من حاول معالجة المشكلة مستعينين فى ذلك بطريقة مميزة خاصة بنا ، مازالت تبدو لنا حتى الآن



لوحة للفنانين هيجو بعنوان «كوكبة نجوم» رسمها عام ١٩٣٥

وتصور ٦ من نجوم السريالية هم:

بول ايلوار واندريه بريتون - في المنتصف -

وترستان تزار وبنجامين بيريه ورينيه كريفل ورينيه شار

كلجدي أقدر وأفضل الطرق لبلوغ الكمال. أما المشكلة الأخرى التي تواجهنا فهي مشكلة التفاعل على نحو مناسب مع المجتمع وقضاياه".

وفي اعتقادنا أن المادية الجدلية هي الطريق الأمثل للتعبير عن هذا التفاعل والذي لا يمكن أن نتقاعس عنه متى ظللنا على إيماننا بأن تحرير الإنسانية هو الخطوة الأولى نحو تحرير الروح. وأن تحرير الإنسانية لن يرى النور إلا من خلال ثورة البروليتاريا<sup>(١)</sup>.

: ١٩٣٥

في مايو ظهرت ثمرة من أهم ثمرات السياسة السابقة .. فقد وقعت معاهدة فرنسية - روسية وحشد الحزب الشيوعي الفرنسي إمكانياته لتدعيم سياسة فرنسا الخارجية. في الشهر التالي - يونيو - عقد "مؤتمر الكتاب للدفاع عن الثقافة" في قصر الميخولييتيه "Palais de la Mutualité". نظمته لجنة ضمت بين أعضائها متعاطفين مع الثورة الروسية وكان من بينهم باريس وجيد ويريكس والدوس هكسلي وراجون. رفض المؤتمر أن يتحدث أمامهم بريتون أو كريفييل الذي انتحى بعد ذلك أثناء انعقاد المؤتمر ، كانت إيطاليا تستعد لغزو أثيوبيا بينما كان ١٥ ألف فاشي فرنسي يعيشون في الجزائر تحميمهم الطائرات.

وبدأت يواد حرب عالمية ثانية .. حينما أعلن موسوليني احتلال أثيوبيا صاغ بريتون بيان "هجوم مضاد Contre attaque"، "المعركة الواحدة للمفكرين الثوريين" ووقعه سرياليون ومتعاطفون معهم مثل جورج باتاي Bataille يدعو فيه إلى ضرورة القيام بثورة بروليتارية تصد المد الفاشي.

على الصعيد الفني شهد هذا العام افتتاح معرض سريالي دولي في براغ حضره بريتون وإيلوار كما شهد تطوير اوسكار دومينجيز Oscar Dominguez - الذي أتى إلى باريس من جزر الكناري - لأسلوب نقل للرسم الملون أو Decalcomanie عن طريق وضع سطح ورقة فوق أخرى عليها جواش وضغط سطحى الورقتين ينتج عنه أشكالاً غريبة وصور مصادفة. كما أقام في نفس العام معرضاً لتصويره السريالي. شهد العام نفسه عودة برونر إلى بوخارست حيث كون هناك جماعة سريالية شارك في نشاطها حتى عام ١٩٣٨.

(1) H. Read. Op. Cit. P 134.

فى مارس احتلت ألمانيا منطقة الراين ، وذلك قبيل الانتخابات العامة الفرنسية التى فازت بها الجبهة الشعبية - الاشتراكيون حلفاء الحزب الشيوعى الفرنسى - ورأس ليون بلوم الوزارة الجديدة. بعد الانتخابات - مايو ويونيو - شهدت فرنسا موجة من الاضطرابات بدأت فى مصانع الطائرات حول باريس وانتشرت إلى مختلف المصانع. لم يكن وراء هذه الاضطرابات أى تنظيم وإنما كانت عفوية احتجاجا على الأجور المنخفضة وظروف العمل السيئة. تفاوض بلوم مع المضربين ووافق على زيادة الأجور والإجازات. فى جاليرى راتو Ratton أقيم فى مايو معرض سريالى. وفى يونيو أفتتح فى لندن معرض دولى للتصوير السريالى فلقد كانت العالمية واحدة من الأهداف الرئيسية للحركة تساعدها فى هذا لغة الفن العالمية.

خلال العام أقام هانز بلمر Hans Bellmer<sup>(١)</sup> أول صلة له بالسرياليين فى باريس حيث قرر البقاء فيها بعد موت زوجته. وأحضر معه من برلين كتاب صور فوتوغرافية يعرض دمس ذات تعبيرات جنسية مثيرة وصفت بأنها إشارة لأحلام استحواذية تذكره<sup>(٢)</sup>.

فى يوليو بدأت الحرب الأهلية الأسبانية . وفى ١١ أغسطس كتب بنجامان بيريه الذى كان هناك لبريتون: "لو أنك تستطيع رؤية برشلونة كما هى اليوم مزخرفة بكنائس حوائطها محترقة ، فقط هى المنتصبة ، سوف تبتهج مثلى"<sup>(٣)</sup>.

اتصل بيريه بالفوضويين فى برشلونة. بينما وقفت ضدهم الفرق المسلحة والرجال الذين وصلوا من روسيا. وأسرت ألمانيا وإيطاليا بدعم فرانكو ديكتاتور أسبانيا. فى سبتمبر أوضح بيريه فى خطاباته إلى بريتون أن الحكومة الشيوعية أعادت إحياء نظام برجوازيى برشلونة.

كما طلب من بريتون نسخة من إعلانه ضد محاكمات موسكو للتطهير. فى أكتوبر ابتهج بيريه لعلمه أن بريتون لم يوقع بيان التهنئة للاتحاد السوفيتى على دعمه الجمهورية الأسبانية.

فى هذا العام يعطى بريتون نظرتة البانورامية - الشاملة - للحركة السريالية منذ بدايتها الأولى فى عام ١٩١٩ عندما نشر كتاب الحقول المغناطيسية ، وحتى العام

(١) هانز بلمر مصور فرنسى من أصل المانى (١٩٠٢ - ١٩٧٥)

(2) Malcolm Haslam. Op. City. P 234.

١٩٣٦: "مرت السريالية بحقيبتين أولهما ذات ميل صريح إلى تغليب الحدس والبدئية بينما تميزت ثابتهما بظلية التعقل والتفكير العميق". ويمكن أن نوجز تعريفنا للحقبة الأولى بالحديث عما سادها من إيمان بقوة سلطة الفكر وغلبيته فوق كل شيء إذ عده السرياليون قادرا على تحرير نفسه بواسطة ما به من إمكانيات وقدرات ، ولقد ولكب هذا الاعتقاد ذبوع رأى آخر أراه اليوم من أشد الآراء ابتعادا عن الصواب، وأعنى بهذا الرأى القائل بأن الفكر له السلطان المطلق على المادة. أما تعريف السريالية الذى عرف طريقه إلى المعاجم - وهو التعريف المأخوذ عن مانفيسستو ١٩٢٤ - فهو لا يوضع فى اعتباره سوى تلك النزعة المثالية الخالصة .. وهو فى ذلك يوحى إلى بأننى كنت أخدع نفسى حينذاك إذ أخذت عن التفكير الأوتوماتيكى والذى لا ينأى بنفسه فقط عن أى سلطان للعقل عليه ، بل إنه ينأى بنفسه أيضا عن "آية اعتبارات جمالية أو أخلاقية" وكان من المفروض على الأقل أن نقول (آية اعتبارات جمالية أو أخلاقية تصدر عن الوعى)..

"ولم تكن هناك أية اتجاهات سياسية أو اجتماعية ذات كيان متماسك قبل عام ١٩٢٥ وأعنى بهذا (ويجب التأكيد على هذه النقطة) قبل اندلاع الحرب المراكشية والتي أيقظت فينا مرة أخرى تلك الكراهية التي كنا نكنها بوجه خاص لما تفعله النزاعات المسلحة بالإنسان، كما أنها وضعت نصب أعيننا فجأة ضرورة القيام باحتجاج جماهيرى ، لذا فتحت شعار La Revolution d'Abord et Toujours (الثورة أولا ودائما) اتحاد السرياليون الحقيقيون مع ٣٠ من رجال الفكر الآخرين لكى يعبروا عن سخطهم واحتجاجهم ، وكان ذلك فى أكتوبر ١٩٢٥، وعلى الرغم من أن هذا الاحتجاج كان ذا أيولوجية مشوشة ومضطربة إلا أنه قد شهد التخلص من طريقة تفكير بأكملها وميلاد اعتبارات أولية جديدة كان من شأنها أن تحدد المسار المستقبلى للحركة ككل".<sup>(١)</sup>

: ١٩٣٧

فى هذا العام وضع مصمم الأزياء شياپاريللى Schiaparelli زهورا على مانيكان من الجبس ملونة بالأحمر والوردى وسماها "صدمة". ورسم سلفادور دالى رسوما فى صندوق من القماش الرمادى ووضعه فى محل شياپاريللى ، كما طبع بعض تصميماته على ملابس نسائية.

حينما أرسلت ماى وست Mae West موديلاً لها من الجبس إلى شياپاريللى قام

(1) What is Surrealism? trans. David Gasscoyne, London. 1936. PP. 50-1



دالى بتصميم كنبه على شكل استدارة شفتيها. كما قام ليونور فينى Leonore Fini بعمل رسوم سريالية مصقولة لمحلات أزياء ، وصمم زجاجة عطر لشباباريللى. لقد انتشرت التصميمات والرسوم السريالية فى الزخرفة والديكور ، حتى ديكورات المنازل. فى ربيع هذا العام هوجمت مدينة جرنیکا - الأسبانية الصغيرة - بالقنابل .. وخلصها بيكاسو بلوحته المشهورة بذات الاسم ، كما خلدها ايلوار فى قصيدة له. وفى هذا العام أيضا أصدر بريتون "القصر المرصع بالنجوم Le Chateau etoile" و"الحب المجنون L'amour fou" وكذلك "من الدعابة السوداء De Le l'Humour noir".

: ١٩٣٨

فى يناير ١٩٣٨ افتتح المعرض الدولى للسريالية الذى نظمه بريتون وديشامب فى جاليرى الفنانين الجميلة ، بناء على طلب صاحبه جورج فيلدينشتين George Wilendenstein. رغم أن المعرض لم يكن من المعارض التى اعتاد الجاليرى أن يقدمها. إلا أنه جاء بمناسبة سلسلة معارض نظمها للحركات الحديثة فى الفن. انتصبت فى المعرض دى من الجبس "خرفت كل واحدة على شكل أحد الفنانين. كان هدف المعرض إدهاش المتفرج واستفزاز مشاعره وإثارة رغباته المكبوتة. تدلت أجولة فحم من السقف. فى كل ركن من الصالة الرئيسية كانت هناك أسرة كبيرة مغطاة بملاءات مبقعة ومكرمشة. فى واحدة منها كانت تتلوى الممثلة هيلين فانل Helen Vanel وأحياناً تقفز لتطلغ نفسها بالدجاج. بالإضافة إلى عرض اللوحات السريالية وسط جو من الموسيقى الغربية الآتية من المراكب الراقدة على ضفة نهر السين. ناقد مجلة "نوفيل ريفى فرانسيز" كتب عن المعرض موضحاً عدم سعادته برؤيته، فهناك "أدعياء محترفون ورؤساء حق إلهى فى الوحزى وخدم مدنيون فى حاجة لإعادة تأهيل وثوريون مزيفون .. الخ . بالنسبة لبريتون ذكرته ليلة الافتتاح بسنوات الدادا حيث "العدو الأكبر كان الجمهور".

فى فبراير ذهب بريتون إلى المكسيك ليحاضر حول الأدب والفن. كان على علاقة بالرسم المكسيكى ديجو ريفيرا Diego Rivera الذى رتب له لقاء مع تروتسكى حيث كان يقيم هناك. وبعد ساعات طويلة من المناقشات بينهما - بريتون وتروتسكى - اتفقا على إصدار بيان "نحو فن ثورى مستقل" لكن توقيع تروتسكى لم يظهر عليه وظهر بدلا

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

منه توقيع ريفيرا، وقد نشر البيان في يوليو وتأسست مؤسسة بنفس الاسم "الفن الثوري المستقل".

هناك سمع بريتون أن ايلوار ساهم بقصائد في مجلة كوميون Communie التي يرعاها الحزب الشيوعي الفرنسي. فور عودته إلى باريس، في منتصف أغسطس، أنب بريتون ايلوار على تأييده للشيوعيين وكان هذا سببا لانتهيار صداقتهما. وسرعان ما كسر ايلوار العلاقة مع السريالين ولحق بأرجون في الحزب الشيوعي الفرنسي. في سبتمبر ظهرت كراسة بعنوان "لاحرركم ولاسلامكم" موقعة من "الجماعة السريالية" هاجمت فيها كلا من الفاشيين والشيوعيين. بعدها بثلاثة أيام وقع اتفاق ميونخ وأمر هتزل باقتحام تشيكوسلوفاكيا.

في أغسطس ١٩٣٨ تعرض الرسام الروماني بروئر في باريس لحادث وحشي كشف عن مصادفة غريبة. كان اثنان من أصدقائه يتناقشا بحدة فقذف أحدهما الآخر بكأس ارتطم بوجه بروئر وأتلف عينه اليسرى.. والصدفة أنه كان قد رسم قبل ٧ سنوات - ١٩٣١ - صورة لنفسه Self portrait - تبدو عينه اليمنى مفقودة ويسيل منها الدم وتبدو للمشاهد في جهة اليسار.

في هذا العام وافق بريتون - تحت ضغط أزمته المالية - على العمل مديرا لجاليري جراديفا "Gradiva" الذي رسم أبواه دي شامب. وفي أكتوبر حاضر بريتون وإيلوار في الكوميدي فرانسييز عن مستقبل الشعر.

## السنوات التالية

نتوقف الآن عند نهاية ١٩٣٨.. ونشير إلى أن العام التالي - ١٩٣٩ - حمل بداية مرحلة عالمية جديدة.. في أول أغسطس وقعت معاهدة عدم اعتداء بين الاتحاد السوفيتي وألمانيا وكانت إثباتا - محزنا - لموقف بريتون السياسي. وفي أول سبتمبر غزت ألمانيا بولندا وأعلنت فرنسا التعبئة.. إنها الحرب العالمية مرة ثانية وفي ٢٣ سبتمبر مات فرويد في لندن.

ليس معنى توقفنا عند نهاية ١٩٣٨ أنه لم تحدث بعد ذلك تطورات سريالية.. ولكن معناه أن مرحلة التكوين والنضج انتهت.. بينما تسربت السريالية في أنحاء العالم المختلفة. وسببت أحداثا وأخذت أشكالا وأطلقت مناقشات وآراء متعددة.. يدلل أن الطلاب الذين قاموا "بثورتهم" في باريس خلال مايو ١٩٦٨ ضد حكم الرئيس شارل



Halle ZANGANA: Destruction of a Map (collage, 1978)

ديجول رسموا على حوائط الحى اللاتينى صوراً لبريتون وكتبوا مقتطفات كثيرة من كتاباته .. أكثر مما كتبوا لماركس أو لينين.

فيما يتعلق بـ "بريتون" بالذات .. فقد استمر في العطاء الفكرى حتى وفاته في ٢٨ سبتمبر ١٩٦٦ ، مثل إصداره المجلات، كما فعل في الولايات المتحدة الأمريكية عندما أصدر عام ١٩٤٢ مجلة سريلية باسم في . في . في (VVV). وفي نفس العام كتب مقدمات لبيان ثالث عن السريالية.

ويبدو أن المحاضرة التي ألقاها بريتون في جامعة ييل الأمريكية في ١٠ ديسمبر ١٩٤٢ - عندما كان يعمل في مكتب الاستعلامات الحربية الأمريكية - اعتبرت بمثابة

بيان سرىالى ثالث. وتضمنت عرضا مجملا لما جاء فى البيانين الأول والثانى. يصف والاس فالى بریتون ومحاضرتة تلك قائلا: "تكلم بریتون بالفرنسية مما جعل متابعة المحاضرة أمرا عسيرا على الكثير من المستمعين، بل إن بعض المقاطع كان غامضا حتى بالنسبة إلى الذين يجيدون الفرنسية، إذ أن لغة بریتون مصقولة جداً ومعقدة، أما أفكاره فقد كان من الميسور فهمها لو أنها صيغت بكلام بسيط، لكنها بدت فى لفته ذهنية شديدة التجريد.

وكتابة بریتون تخلو من العبارات السهلة الواضحة، أو المنقولة، وقد كانت محاضرتة فى ييل نصاً مكتوباً. فى أثناء المحاضرة كانت شرائع تضم أشهر لوحات السرياليين تعرض على شاشة ثبتت على الجدار فوق رأس بریتون. حاولت فى البداية، شأن غيرى، أن أكتشف العلاقة بين المحاضرة والصور المعروضة. لكن سرعان ما اتضح أنه لا وجود لأية علاقة مباشرة بينهما، إذ أن الصور لم تكن تمثل المحاضرة. كانت خلفية ملونة متحركة لا غير. كانت بمثابة محاضرة وصور يمكن أن يتابعها المستمع إذا ما عتراه الملل من الاستماع إلى المحاضرة الشفوية أو تعذر عليه الفهم.

كان مظهر بریتون مهييا نبیلا، وكان من السهل أن يشهد له بدور زعيم السريالية والناطق باسمها وفيلسوفها. رجل جسيم برأس وسیم مهييب، وملامح رصينة، حتى أنني لا أذكر أنه خرج مرة عن وقاره وابتسم. كانت حركاته وقورة مقتصدة. أما صوته فرنان جميل. وفى ختام المحاضرة ألقى أشعارا لابلونير وتزارا وإيلوار، وبيريه، وقصيدة من شعره، ولم أسمع قط شاعرا يلقى الشعر بمثل تلك الروعة.

كان بریتون يعى تمام الوعى غرابة تلك المناسبة وتفردھا: حرب عالمية تدور، وهو فى المنفى، لأن وطنه تحت سلطة حكومة فيشى والنازيين، يتكلم عن السريالية، فى مدينة ريفية من ولاية نيوانجلاند، أمام جماعة من الطلاب الأمريكيين، يبقى هاجسهم الأول الرحيل الوشيك مهما بلغت درجة حماسهم واهتمامهم برؤية زعيم السريالية الشهير. وحتى إن كانوا قد عرفوا أسماء إبلونير وبریتون ولوتريامون، فإن أسماء أخرى مثل، واد القنال، وستالينجراد، وليبيا، تحتل فى أذهانهم المنزل الأولى. غير أن بریتون بسبب غرابة ذلك الظرف، لم يستطع أن يبرز بعض وجوه السريالية التى يبدو أنها من أهم وجوهها.

لقد أشاد بجاذبية السريالية الدائمة بالنسبة إلى الشبان. وقد ظلت السريالية حية بسبب اللبوغ الذى يفتن بالشبان. وكان بریتون والسرياليون الأوائل شبانا، كما أنهم

أظهروا ثقة عظيمة بالعابرة الشبان<sup>(١)</sup>.

عام ١٩٤٨ أسس بريتون مجلة سريالية أخرى فى فرنسا باسم "نيون Neon".  
وعام ١٩٥٢ أسس مجلة "ميدיום Medium". وعام ١٩٥٦ مجلة "السريالية ذاتها  
"Le Surrealisme, Même" واستمرت حتى عام ١٩٥٩. وعام ١٩٦١ أصدر مجلة  
باسم "الأذى"، فعل سريالى "La Brèche; Action Surrealiste" واستمرت حتى  
عام ١٩٦٥.

كذلك لم يتوقف اندريه بريتون عن تنظيم المعارض مثل معرض ١٩٤٢ فى  
الولايات المتحدة الأمريكية، ومعرض ١٩٤٧ فى باريس، ومعرض ١٩٥٩ السريالى  
الدولى حول موضوع العشق، ومعرض ١٩٦٥ الدولى أيضا فى باريس.

جاء المعرض السريالى العالمى الذى افتتح فى باريس فى يوليو ١٩٤٧ فى جاليرى  
"ماجيت"، تأكيدا جديدا على استمرار الحياة فى صفوف السرياليين، ودفعاً للتهمة القائلة  
بأن القضية السريالية قد همدت ودفنت. أقيم المعرض بإشراف مارسيل دوشامب  
واندريه بريتون، وتولى المهندس الأمريكى فردريك كايزلر أمر الإنشاءات والديكورات.  
وقد كان هدف المشروع الصريح الشهادة للتآلف الدائم بين الفنانين السرياليين،  
وبالأخص، لمنهج فنههم وارتقاء هذا الفن. وقد أكد الإعلان الأول عن المعرض حقيقة أن  
الحركة السريالية تبحث عن أسطورة جديدة للإنسان، وأن المعرض قد نظم بطريقة تبين  
مراحل الحركة. كان الدور الأرضى مخصصا لمعرض يمثل مراحل ماضية، ويتناول  
"السرياليين على الرغم منهم"، وقد ضم أعمالاً لأشخاص سابقين على السريالية أمثال  
بوش ويليك وكارول، وأعمالا لمعاصرين لتقوا بالسريالية فى مرحلة من مراحل حياتهم  
الفنية.

كما أصدر بريتون كتابا يناقش فيها الفن والأدب والسياسة ومراحل حياته من  
وجهة نظره كما فى كتاب "أركان IV" الذى بدأه عام ١٩٤٤. واشتركه بالكتابة فى  
الصحيفة الغوضوية "لى ليبرتيير" ثم صحيفة "كوموند ليبرتيير". واستمر فى كتابة الشعر  
والمنشورات السياسية الملزمة بالحرية كما فعل عندما أصدر بيان "الحرية كلمة  
فيننامية"، وبيان "المجر شمس مشرقة" عام ١٩٥٦ الذى شارك فيه عدد من الفنانين  
والأدباء، بالإضافة إلى مواقفه العملية مثل تضامنه عام ١٩٥٨ مع رافضى الخدمة  
العسكرية للقتال ضد الجزائريين.

(١) والاس فالى. مرجع سابق ص ١٤٦، ١٤٧.

خلال سنوات الحرب العالمية الثانية لجأ بعض قادة السرياليين - ومنهم بريتون - إلى الولايات المتحدة الأمريكية. كما تأثرت السريالية بثقافة ما بعد الحرب. فى فرنسا نفسها قدم سارتر وكامى بعد ١٩٤٥ نظرة ثورية لم تتطابق مع كل نقاط السريالية لكنها لم تستطع إخفاء ومضات الأفكار السريالية. وكثير من الأدب والفن التشكلى والسينما فيما بعد الحرب العالمية الثانية تدين للسريالية. كما استفادت وسائل الاتصال الجماهيرية من استخدام أساليب السريالية فى جذب الاهتمام والترويج للسلع. ولم يتوقف دخول فنانين من مختلف دول العالم تقريبا إلى عالم السريالية حتى اليوم.

"لقد كان هناك ميل واضح طوال تاريخ السريالية إلى اعتبارها قضية ، بل معركة، فمظاهرها الخارجية أو المغالى فيها تؤثر فى حياتنا اليومية أكثر مما نتصور. فلقد تأثرت الإعلانات وأفلام السينما بالسريالية كما تأثرت بها الملابس النسائية ولاسيما القبعات". وكذلك أفلام الصور المتحركة من أمثال "بارنابى" Bamaby. إلا أن تأثيرها العميق كقضية وأسلوب حياة قد اقتصر على عدد قليل من الناس<sup>(١)</sup>. وهذا نلاحظه عند مراجعة حركة الفن التشكلى الحديث فى أية دولة..

ولاخلو مهرجان تشكلى دولى كل فترة من أن تحتل السريالية اهتمامه الأول مثلما كانت نجم بينالى فينسيا عام ١٩٥٤ - بعد أن كانت التعبيرية هى نجمه فى الدورة السابقة ١٩٥٢. ودعت إدارة البينالى ماكس ارنست وميرو وأرب للعرض فى حجرات خاصة أعدت لهم فى الجناح الإيطالى الرئيسى. وفى مقدمة الكتالوج يرى البروفيسور رودولفو بالوتشيني Rodolfo Pallucchini أنه مازال هناك شيء حيوى فى هذه الحركة وأن المعرض نفسه دليل على هذا الرأى.

أثرت السريالية فى عدد من الأدباء المشهورين فى العالم الذين لم ينخرطوا فى حركتها أو أتوا بعدها. هنرى ميلر - مثلا - الذى يرى والاس فالى أن نتاجه أكثر انطباقا على السريالية. فكتاب "مدار الجدى" Tropic of Capricorn ، وهو الذى يفضل ميلر على سائر كتبه ، يوافق المذهب السريالى. إذ أن شخصية مونا غامضة مبهمه مثل نادجا، يتم البحث عنها بمثل الأساليب الأسطورية التى يبحث بها "عاشق ابوللينير المعذب" عن حبيبته وكأنها تمثل المرأة وسر الوجود ، أو الدافع الخفى الذى يتبعه الرجل فى شوقه إلى المطلق.

ولما اطلع ميلر فى باريس على نتائج السرياليين وعلى بيانات بريتون خاصة ،

(١) والاس فالى، مرجع سابق ص ٢٥٩ .



لوی اراجون مع تیودور فرانکیل



ایلزا تريوليه مع بول ايلوار وتریستان تزارا ولوی اراجون فی تولوز عام ۱۹۴۶

انجذب إلى السريالية بشدة، ومع أنه لم ينضم قط إلى الحركة، كان دوما يعبر عن اهتمامه بها وقربته منها. ولاريب أن نهج ميلر في الكتابة يقترب من المنهج السريالي إلى حد بعيد في لحظات الحمية والحرارة، أن ينجس في دفقات غزيرة وكأن الكاتب منوم مغناطيسيا وموجه، تملئ عليه الكلمات إملاء. فهو لا يفرض على سرده شكلا تصوره مسبقا، لأنه هذيان أكثر مما هو سرد. وفي أروع مقاطع ميلر، التي هي أناشيد ديونيسية من النثر الغنائي، عاشها الكاتب، مشحونة بصور سريالية جاء بها التداعي الحر مسوقة بسلاسل من الكلمات والأسماء تكون خلفية تنمو عليها الصورة وترتكز إليها، في هذه المقاطع يوحى ميلر أنه يعمل بروحه، يكشف عنها على نحو لم يبلغه غير قلة من الكتاب، موضعا بذلك إمكانات السريالية التي لا تنتهي. إن بحثه و "قلقه" دينيان وروحاني أكثر من قلق السرياليين الأوائل ويحثهم، فهما أقرب إلى ما رأينا عند لوتريامون ورامبو. وذات يوم، عندما تستنفذ المجادلات الأخلاقية الفارغة الزائفة التي تدور حول آثار ميلر، في أمريكا وفرنسا، سوف يعاد النظر في هذه الآثار ولسوف يرى فيها التعبير الغنائي العظيم عن عالمنا القارق في الغسق.

يمكن أن نقرأ كتاب ميلر "الربيع الأسود" Black Spring كمثال على النثر المكتوب بحرية نادرة، بحرية سريالية، حيث تجاور المطاير والمصائد الدراما، وحيث تملأ الأحلام المشاهد السريعة للتبدل فميلر يعيش دراما الطفولة باستمرار. دراما العنبر الرابع عشر في بروكلن. يقول، إن "كل إنسان" هو صحراؤه المتحضرة، جزيرة ذاته التي يتحطم عندها. ويبدو أنه يعتبر كل أثر فني طيارنا ينأى به عن جزيرة الذات هذه، ويشير إلى أمثلة كلاسيكية تجلت عند ملفيل ورامبو، وهنري جيمس ود. هـ. لورانس.

في أحد فصول "الربيع الأسود"، مقطع يقع في عشرين صفحة بعنوان "الملاك علامتي الخفية" The Angel is my Water Mark هذا المقطع من زاوية ما، بحث في النهج السريالي للتأليف. فيه يروى ميلر كيف صور علامة خفية. أحس أنه يرغب في علامة خفية فيصور واحدة. بدأ بتصوير حصان. (كانت في غياب ذهن ميلر صورة الجياد الإيتروسكية التي شاهدها في متحف اللوفر). في مرحلة من مراحل الصورة يشبه الحصان أرجوحة، ثم يضيف إليه خطوطا فيتحول إلى حمار وحشي. ويضيف إلى الصورة شجرة، وجبلا، وملاكا، ويوابات مقابر. هذه هي الأشكال التي ظهرت على الورقة بصورة غير متوقعة. أخضع الورقة لعمليات مختلفة: لطحها وغمسها في الحوض





اندرية وايلزا بريتون عام ١٩٥٦

حملها وقد جعل عاليها سافلها وترك الألوان تجف. أخيرا اكتملت بفعل المصادفات.<sup>(١)</sup>  
 بعد وفاة بريتون بعام أصدر جون شوستر مع السرياليين الجدد - عام ١٩٦٧ -  
 مجلة سريالية باسم "أرشيبرا ، السريالية L'Archibras; Le Surrealism" واستمرت  
 حتى عام ١٩٦٩. وفي ١٩٧٠ أقيم معرض سريالي في استوكهولم اشترك فيه عدد من  
 السرياليين مثل جون سيبرمان وجوزي بيير وتيوجيربير وغيرهم.  
 بل في نهاية الستينيات ولدت حركة سريالية جديدة في الولايات المتحدة  
 الأمريكية سميت "مجموعة شيكاغو" عندما خرج الشاعر والرسام السريالي فرنكلين  
 روزمونت وزوجته بنيلوي برفقة ثلاثة أشخاص إلى الشارع معبرين عن قرفهم من  
 الحرب الفيتنامية ومن طريقة الحياة الأمريكية ، حاملين راية سوداء وإلى جانبها راية  
 حمراء ونسخا مطبوعة على الاستنسل بعنوان "السريالية - الثورة". ومن حين إلى حين  
 كانوا يطلقون هتافات مميزة تحت المتظاهرين على تفجير "ثورة في الليل". يقول  
 زعيمها روزمونت: "كما أن نظرية الشيوعية عند ماركس نقد للفلسفة والاقتصاد  
 السياسي وتجاوزهما كذلك السريالية هي نقد الأدب والفن وتجاوزهما".

(١) والاس فالى، مرجع سابق ص ٢٦٧ - ٢٦٩ .



وقد أصدرت الجماعة صحيفة حائطية باسم "الانتفاضة السريالية" ومجلة نظرية باسم "المستودع - التخريب السريالي". تصدر على سنوات متفرقة: "١٩٧٠ - ١٩٧٣ - ١٩٧٦ ... بالإضافة إلى بيانات ونشرات أخرى وتنظيم معارض مثل المعرض الدولي - مايو ١٩٧٦ - تحت شعار "الحرية الرائعة - بقطة الرغبة". ضم حوالي ٣٠٠ عمل لـ ١٣٠ فنانا سرياليا من ٣٠ دولة بينها لبنان وسوريا والعراق. وقد اعتقلت الشرطة اثنين من أعضاء هذه الجماعة لأنهم تفوهوا بألفاظ بذيئة فى حضور عقيلة الرئيس الأمريكى الأسبق جيمى كارتر التى جاءت إلى شيكاغو لافتتاح نصب أعده أحد النحاتين الموالين للنظام.<sup>(١)</sup>

# SURREALISM IN 1978



## 100<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF HYSTERIA

An exhibition organized by  
the International Surrealist Movement  
with the participation of  
the Phases Movement

MARCH 5 - APRIL 9

Ozaukee Art Center  
west 83 north 845 Washington Avenue  
Guthrie, Wisconsin 53072  
(614) 377-8320

(١) مجلة الرغبة الإباحية. العدد الأول فى الإصدار الجديد، ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠، ص ٢٢.

وقد أصدر فرانكلين روزمنت كتابا بعنوان "صباح مدفع رشاش" عام ١٩٦٨ تضمّن رسوما ومقالات وقصائد ترجم بعضها إلى العربية الكاتب والشاعر صلاح فائق في مجلة "المعرفة" السورية (عدد ١٧٢) يونيو - حزيران ١٩٧٦.

في بلجيكا خصص مؤتمر الشعر الدولي الذي يعقد مرة كل عامين دورته عام ١٩٧٤ لبحث أثر السريالية في الأدب العالمي بمناسبة مرور ٥٠ عاما على البيان الأول للسريالية. واشترك في المؤتمر حوالي ٢٠٠ شاعر وناقده.

في عام ١٩٩١ - أي بعد وفاة بريتون بربع قرن - كرس مركز جورج بومبيدو الثقافي الدولي في باريس تظاهرة ضخمة لتكريم بريتون، أساسها معرض فني فريد ضم ٥٢٠ عملا فنيا ، مثلت عالم الشاعر ومادة تأملاته واجتهاداته وتنظيراته للحركة السريالية.

من هذه الأعمال لوحات لسلفادور دالي وماكس ارنست وأقنعة أفريقية وصور فوتوغرافية أبدعها مان راي ولوحات لخوان ميرو وماجريت وروسو ومنحوتات لجياكوميتي ولوحات لبيكاسو وماتيس ودي كيريكو ومورو وغيرهم. كل ذلك ليعطي صورة بانورامية عن السريالية وبريتون - المؤثرات والنتائج. وقد لاقى المعرض إقبالا كبيرا من الجمهور وجعل الصحافة تعيد فتح ملفات السريالية من جديد.

وهكذا أيضا كما قال بريتون عام ١٩٥١ فالسريالية: "لا بداية لها ولا نهاية، إنما سيظل هناك سرياليون وغير سرياليين". لماذا؟ إنها إجابة طويلة تستغرق مراجعة الحياة البشرية ذاتها منذ البدء .. أو إجابة قصيرة تستغرق إعادة قراءة ما كتبته هنا .. أو إجابة أخرى - هي .. هي .. - إن الأسئلة التي دفعت السريالية للإجابة عليها مازالت قائمة .. وستظل قائمة .. لأنها ببساطة أسئلة الإبداع الحر الخلاق حتى لو لم يخترع اسم السريالية .. لتسمت بأسماء أخرى.

ومن بحث العلاقة بين السريالية وبعض العقائد والفنون لدى الشعوب البدائية والحضارات القديمة - كما أشرنا في الصفحات السابقة وما يليها - يمكن القول أن للسريالية جذورا مازالت باقية... وستبقى لأنها تلتقي مع حاجة داخلية .. تتجدد باستمرار .. نفسية وحاجة اجتماعية (سوسيولوجية) وحاجة إنسانية عامة. وإن اختلف شكل معالجتها أو زاوية الاقتراب منها لدى كل جيل من الفنانين والأدباء.



## [ ٢ ]

جسدى نسخة مزورة بالكسل.  
 الليل يخرج من جلد العزلة هذه  
 دما مل نهار ملفوف في عربة  
 تجرها غيوم مقطوعة الذنب . أبدا.  
 لم أغمض عيني لأنام بل لأرى  
 بوضوح .

عبد القادر الجنابى

(جريرة النهار)



## الرغبة الإباحية

من بين المجموعات السريالية في باريس مجموعة تلتقى حول مبدع عراقي "عبد القادر الجنابي" أصدرت سلسلة منشورات ومجلات باسم "الرغبة الإباحية" باللغتين الفرنسية والعربية و"النقطة" وغيرها ... والواقع أن نشاط هذه المجموعة التي كان يقودها الجنابي كان سيصبح أكثر تأثيرا وأهمية لو انطلقت من بلد عربي. إلا أن هذا الأمل هو العناء.

فما من بلد عربي - حتى مصر - كان سيتيح لمثل هذا النشاط فرصة الظهور لأسباب دينية وسياسية واجتماعية واضحة. وتلك علة - وظاهرة - للتخلف العربي الذي سيستمر حتى يصبح المناخ العربي قابلا لمرور رياح جديدة جذريا. وهذا هو التفسير أيضا على أنه يوجد في الدول العربية فنانون يتظاهرون بالرسم أو الكتابة السريالية ولكنهم لا يمارسونها بالفعل.

يؤرخ الجنابي لحياته بطريقته السريالية :

"حدث أن ولدت في بغداد (١٩٤٤/٧/١٥)

حدث ان تركت الدراسة (١٩٦٤) متجها الى ترجمة الشعر الزنجي الامريكي بالأخص  
حدث أن جئت الى لندن (١٩٧٠) لأعطي معنى عمليا لطفولتي .

حدث ان كنت عضوا في الحركة التروتسكية ، معبرا مخلصا عن "الثورة العربية"  
لسان حال الأممية الرابعة آنذاك .

حدث أن جئت (١٩٧٢/٥/١٦) الى باريس موقفا ، بعد سنة ، في إصدار "الرغبة  
الإباحية" المفضية الى أن الواقع العربي لا يستحق حتى التمرد عليه .

حدث ان استمر بكسب قوتي من خلال تأمين الكتب .

ما لم يحدث "هو اني لم اتحرر بعد من الحقد ، الحقد على العرب".

التف حول الجنابي عدد من الشباب العرب المقيمين في باريس مع بعض  
الفرنسيين واقتصروا نشاطهم على الكتابة والنشر في إصدارات هامشية أنفقوا عليها من  
جيوبهم الفقيرة وطبقا لقدراتهم المالية تأتي المطبوعات أو لاتأتي..

أصدر الجنابي خمسة أعداد من مجلة "الرغبة الإباحية" باللغة العربية فقط .. صدر

العدد الأول منها فى يناير ١٩٧٣. وكانوا يكتبونها على الآلة الكاتبة ثم يصورونها ويوزعوها. ثم عادوا فى ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ ليصدروا المجلة بالفرنسية والعربية بمستوى طباعى وإخراج أفضل. وفى ١٥ سبتمبر ١٩٨٢ أصدر الجنايى العدد الأول من مجلة أخرى اسمها "النقطة" أصدرها بطريقة الحرف اليدوية "Artisana" حيث يجمع كل صفحة ويجلد كل نسخة بيديه. وأثناء ذلك أصدر عددا من المنشورات والمطبوعات الأخرى. كان يوزعها أساسا على الفرنسيين العرب المقيمين فى فرنسا .. وبالتالى لم تصل "نار" تلك الكتابات إلى "المعنيين بالأمر". وظلت أكثر هامشية من محدودية عدد نسخها.. وهى فى الإجمال كتابات تحريضية ضد المجتمع العربى من منطلق سرىالى. كما ترجم عدداً من الوثائق السرىالية للهامة والإبداعية.

على غلاف العدد الأول من الإصدار القديم من مجلة "الرغبة الإباحية"، نجد صورة اندريه بريتون مكتوب تحتها بالفرنسية "الحب السرىالى" وبالعربية: "أن تعشق الحب .. ستحب السرىالية".

وفى الصفحة الثانية ترجمة لتصريح ٢٧ يناير ١٩٢٥ الذى وقعه ارلجون وآرتو وجاك بارون وعدد آخر من السرىاليين يتضمن تفسيرهم للسرىالية.

وفى الصفحة الثالثة تقديم للمجلة نفسها يوضح سبب إصدارها فى "الإفلاس القائم للفكر والممارسة اليومية الحياتية للمجتمع العربى القائم يزودنا بدفاع أساسى ويشجعنا على إصدار مجلة من هذا النوع وتبنى موقف ثورى جذرى من الأوضاع الراهنة".

"تبعد فترة طويلة من اليأس المادى والثقافى والروحى ، ومن البطش الدرامى وعمليات القمع المستمرة ضد حرية الخلق والمعارضة والتفكير العلمى .. نصرخ كلّى".

وفى معرض هذا التقديم الذى يمكن اعتباره بيان جماعة "الجنايى" يدعون إلى: "شن حرب (لننقل شعواء) على أى معرفة قاموسية تهدف إلى حشر مفردات ميتة ومصطلحات مبرمجة فى رؤوسنا".

ثم يعرجون على السياسة والدين والمجتمع والتعليم والأخلاق والتراث. فيعلنون صراحة: "بأن الكتابة الوحيدة التى نفكر بها هى التى تعانق النداءات الداخلية للطبقة العاملة ، الكتابة الهبلى بقدرة استفزازية وتحريضية ضد الأوضاع المزرية القائمة".

و"أن نعمل على كشف الوظيفة الحقيقية للعائلة ، الدولة المصغرة ، حيث أن الأب بالسوط والأم بالتقوى تتم عملية إعداد وتكييف الفرد على الخضوع لمجتمع الدولة الكبير".



و"محو الأمية يهدم مناهج التعليم القائمة حيث التصدير النظرى الزائف للتاريخ وعملية تشويه ذاكرة الفرد الماضية".

و"لا اعتراف بالأخلاق وبخاصة الثورية منها".

وأخيرا: إن تراننا هو كل النتاج النظرى الثورى الذى أحرقتة وأخفقتة بمهارة مؤسساتكم القذرة .. لذا ننادى يهدم تراثكم".

ومن الواضح من العدد الأول من "الرغبة الإباحية" فى إصدارها القديم تأثير عدد من أصدقاء الجنابى الماركسيين وبخاصة الكاتب الجزائرى العفيف الأخضر، الذى راجع وقدم كتاب لينين "نصوص حول الموقف من الدين" ترجمة محمد كبة وكذلك كتاب كارل كورس "التصور المادى للنظرية الماركسية" من ترجمة نفس المترجم.

عدا هذا نشرت المجلة وترجمات ونصوص لسرياليين عرب وغير عرب "مثل جويس منصور وجورج حنين من مصر وفريد العربى من الجزائر ويريتون وإيلوار وشار من فرنسا وغيرهم". بالإضافة إلى نصوص عبد القادر الجنابى نفسه، وهى تنويعات على نفس المبادئ التى أعلنتها افتتاحية المجلة.

وقد استفاد الجنابى كثيرا من إقبال العلاليلى. أو بولا زوجة رائد السريالية فى مصر جورج حنين وحفيدة الشاعر أحمد شوقى. فقد حصل منها على الكثير من الوثائق عن جماعة السريالية فى مصر وعن زوجها وأصدقائه ونشرها. لكن بولا تهورت فى نهاية حياتها بسبب إصابتها المداهمة بالسرطان. فأعطت كل ما تملك وما ورثت من مقتنيات فنية وفكرية عن زوجها إلى يهودى مصرى اسمه برتو فرحى هاجر إلى باريس وعمل فى مجلة الاكسبريس الأسبوعية الفرنسية. ولم يعط شيئا من هذه الثروة العظيمة التى رأيتها بنفسى فى شقتها فى باريس إلى أى مصرى، حتى ولا إلى أحد من أسرة أبيها أو أمها .. أو إلى وزارة الثقافة المصرية. وهنا فى حى الزمالك شقة لجورج حنين علمت أن بها بعضا من مقتنياته، وقام المركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة بشراء مكتبة حنين التى تركها فى هذه الشقة عن طريق كاترين ابنة برتو فرحى نفسه.

المهم أن الجنابى وبولا ساعدانى كثيرا فى إعداد كتابى الأول عن "السريالية فى مصر" وقد اعترفت بذلك وذكرت فى الكتاب.

قام الجنابى فى أعداد مجلة "الرغبة الإباحية" - وهى بالطبع لعلاقة لها بالمعنى الجنسى الذى يوحى به عنوانها - بعمل كبير وهو ترجمة عدد من النصوص لكتاب سرياليين إلى اللغة العربية لأول مرة: منها: أغنية صغيرة للمبتورين "قصيدة بنجامان

بيريه" وقد أهداها الجنابى بخط يده إلى ضباط الحرب الرابعة - ١٩٧٣ - عربا وإسرائيليين. وهذه ليست أول إشارة لموضوع الصراع العربى الإسرائيلى فقد أفسحت المجلة صفحاتها للمنظمة الاشتراكية الإسرائيلية - ماتزين - لتنشر بياناً مع مجموعة "سلطة المجالس" والمجموعة الجزائرية لنشر الماركسية فى ٢١ أكتوبر ١٩٧٣. وكانت حرب أكتوبر لم تهدأ بعد. وهى كلها جماعات ضد الصهيونية وترى فى القضاء عليها وفى الإقرار بحقوق الشعب الفلسطينى إحلال للسلام فى الشرق الأوسط. كما يدعو البيان إلى قلب جميع الأنظمة الحاكمة فى الدول العربية وحل الدولة وحدودها المصطنعة وإقامة وحدة اشتراكية أساسها المجالس للعمال والفلاحين. وهو كلام قريب مما نسمعه عن نظام الحكم فى ليبيا حالياً. كما ترجمت المجلة "خطاب إلى البابا" لانتونين ارتو. ومقتطف من نمو بيان سرىالى ثالث لنيكولا كلاس. ونص لاوكتافيو باز من كتابه "متامة العزلة".

فى استعراضه للتاريخ السرىالى يعيد الجنابى نفس آراء اندريه بريتون فى مقال بعنوان "ملاحظة" وقعها باسم مستعار هو "ياسل".

فالسريالية: "هى الشرط الإنسانى للتخريب. وهى العدوانية التى تهدد قيم وإرماصات البرجوازية فى كافة المجالات. والدادا حركة مثلت التهديد الكلى حتى لذاتها. فهى النقيض العدمى لعالم ١٩١٦ حيث البقر يتربع على أعمدة التلغراف ويلعب الشطرنج. وسلفادور دالى لاعلاقة له بالسريالية بعد عام ١٩٣٩ حين طرد من الحركة بسبب تأييده للفاشية فى أسبانيا ووقوفه مع فرانكو. وكذلك اراجون الذى بدأ الخروج عن الحركة عام ١٩٣٠، وحتى عام ١٩٣٣ حين أدان بنفسه فى مؤتمر كتاب الحزب الشيوعى الفرنسى كل أفكاره السابقة.. ومنذ ١٩٣٣ وارجون يخدم كآى ذيل، ويؤرخ بشكل زائف لكل ما يطلبه الحزب الشيوعى الفرنسى المتخف بأوسمة نشاطاته المضادة للثورة والحرية".

و.. بول ايلوان: "دادائى حتى عام ١٩٢١، سريالى حتى ١٩٣٨، متأرجع حتى ١٩٤١، ستالينى حتى وفاته". هكذا كتب ياسل أو عبد القادر الجنابى.

وبالمناسبة فهو يرى فى كتاب والاس فالى الذى اعتمدت عليه كأحد مراجع كتابى هذا "أقذر كتاب لأقذر أمريكى.. والاس فالى كاثوليكي برجوازي قليل الاطلاع على المصادر" ويرى فى مترجمته خالدة سعيد "رائدة الدلع فى النقد". والاثنان "لا يستحقان حتى الشتيمة".

بالطبع نشرت المجلة ترجمات لنصوص ومقابلات مع اندريه برتون .. ووثائق

سريالية مثل بيان "افتحوا السجون .. سرحوا الجيش" الذي نشر في العدد الثاني من مجلة الثورة السريالية.

وقد نشر الجناي كراس صغير على أنه ملحق بالعدد الخامس من مجلة الرغبة الإباحية. تضمنت مقالة وقصيدة لجورج حنين مأخوذتين عن مجلة للتطور التي أصدرها السرياليون المصريون في بداية الأربعينات. وشعر للجناي نفسه ، ومقالة له في نقد الشعر العربي بالإضافة إلى رسالة إلى الشعراء العرب وقعها معه مروان ديب وفريد العريبي ويونس غازي..

في ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ حدث تغير على مجلة الرغبة الإباحية بعد أن توقفت عن الصدور لسنوات. بدأت المجلة تقرأ من اليسار ويغلاف فرنسي. لكنها في الداخل كانت تضم مقالات باللغتين العربية والفرنسية. جاء العدد التالي في الإصدار الجديد بعد ذلك العدد بعام تقريباً. ويغلافين أحدهما عربي والآخر فرنسي وموضوعات تنقسم أيضاً بين اللغتين. هذا يعني أن المجلة جهد فردي لعبد القادر الجناي أساساً يعاونه بعض الأصدقاء. رغم ما نشر على غلاف العدد الثاني من الإصدار الجديد من أن المجلة تصدر عن مطبوعات "أرابيا سيرسين" بما يوحي بدار نشر لم تكن موجودة بهذا المعنى.

الإصدار الجديد أيضاً يعني أن الجناي أدخل القارئ الفرنسي طرفاً ، ربما من أجل زيادة توزيع المجلة وربما من أجل اتساع قاعدة انتشار آرائه ، وربما للسببين ، المهم أنه مع ذلك ظل توزيع المجلة محدوداً جداً ، وغير منتظمة الصدور.

وعلى كل حال إن أهمية "الرغبة الإباحية" مثل أهمية كل المطبوعات التي أصدرها الجناي ليست في مستوى طباعتها أو سعة انتشارها ، بل هي فيما احتوته من أفكار وإبداع انفردت ينشره باللغة العربية. وبما تمثله هذه الأفكار من إضافة وجدل على الفكر والثقافة العربية المعاصرة. وإذا كانت هذه الأفكار وذلك الإبداع العربي قد قُيِّض له الانتشار لكان لذلك أثر آخر.

والتطور الذي جاء على مجلة "الرغبة الإباحية" بعد سبع سنوات ليس في الشكل فقط ... ففي افتتاحية العدد الأول من الإصدار الجديد "لكي تنتهي من السريالية" يكتب الجناي عن فكرة محورية هي أن السريالية نقيض النظم والظواهر الجامدة في الحياة العربية سياسية كانت أم اجتماعية. ولكي تنتهي من السريالية يجب أن تنتهي من كل هذه النظم والظواهر. وفي تأكيد لهذا الموضوع تعيد المجلة نشر مقال سبق توزيعه على

شكل منشور بعنوان "الرغبة الإباحية.. أول مجلة ضد العرب غير إسرائيلية". يواصل فيه الهجوم بحدّة على الواقع العربي بجميع جوانبه وبخاصة السياسية والدينية.

ويشكل عام يعيد الجنباني نشر بعض منشوراته التي وزعها منفصلة كمقالات في مجلته. كما يواصل نشر نصوص لسرياليين عرب وأجانب فينشر قصائد لـ ثيودور ادورنو ويول سيلان ومنير حافظ وانسى الحاج وجورج حنين وقرة العين..

كما يعيد ترجمة مقال بنجامان بيريه "فضيحة الشعراء" الذي كتبه بيريه في مكسيكو في فبراير ١٩٤٥ ضد موقف أراجون القومي في مقال "شرف الشعراء" الذي دعا فيه جميع الشعراء إلى الدفاع عن "فرنسا للعظيمة" وذلك أثناء الحب العالمية الثانية.

في العدد الثاني من الإصدار الجديد يواصل الجنباني وأصدقائه هجومهم على الحياة العربية : نظمها السياسية والدينية. كما يواصل نشر نصوص إبداعية ورسوم سريالية ... لكن من الملاحظ أن معظم مادة هذا العدد جاء باللغة الفرنسية .. ربما لأنه لم يجد أكثر مما وجد لينشره بالعربية. وربما كان ذلك إيذانا بتوقف المجلة.

لكن الجنباني يصدر كتيباً صغيراً جداً - كل كتيبات الجنباني غير مرقمة الصفحات - باسم "الرغبة الإباحية" غير محدد التاريخ - يحدث هذا أيضاً مع الجنباني - ويبدو أنه في أواخر السبعينيات من القرن الماضي . ويدعو تحت العنوان "اسرق هذا العدد الذي لم يساهم في تمريره احد" ، وعلى الغلاف صورة لقوم يهرولون تحتها تعليق "اركض يا جنس ، العرب وراءك".

الأدهش أن الكتيب لا يتضمن إلا عبارة واحدة توزعت كلماتها على صفحاته "مختصر مفيد الواقع العربي لا يستحق حتى التمرد عليه".

### النقطة :

في محاولة أخرى ينشر عبد القادر الجنباني مجلة سماها "النقطة" وأصدر منها في حدود علمي أربعة أعداد. جاء عددها الأول في ١٥ سبتمبر ١٩٨٢.

وقد جاء في هذا العدد أنه تمخض عن لقاء الجنباني ونسيب طرابلسي. وساعدهما في الترجمة قادر بو بكرى ورشيد صواب.

من تصدير المجلة نفهم لماذا أسماها بالنقطة. فها هو يذكر كلمة رفاعة الطهطاوى: "الفرق بين الحضارة العربية والحضارة الغربية نقطة .. وبالحال من نقطة".

## ولماذا النقطة - المجلة أصلاً؟

"لكنى ننشر ما يستهويننا، عسى أن ننشر بمنشار المنسيين ، العقدين الأخيرين من "فكر" ونتاج التدوين العريى إذ "انتهينا من الإيجابى وعلينا الآن بالسلبى" كما يقول كافكا.

النقطة فاصلة فى جملة العصيان الفعلية. العصيان وحده قد يضع النقطة على سطر واقع حجته العريّة فى ظلمات آثارها". يجيب عبد القادر الجنابى ويحذر فى صفحة تالية: "لا تقرأ هذه الملة على ضوء الشمعة، تابوت أسود قد يخرج من صدرها!".

ويعيد اكتشاف شاعر عريى من القرن الرابع الهجرى عرف بمجونه وزندقة هو ابن الحجاج. انتخب الشريف الرضى من شعره مجموعة جردها من المحسنات وسمّاها "النظيف من السخيف" وتنكيلا بالرضى .. ينشر الجنابى شيئا من السخيف ، وليس النظيف.

ويبدو الجنابى فى هذه المجلة أهدأ أسلوبا ، يهتم أكثر بالشرح ، وبالمصطلحات السريالية .. بالجوانب الفنية للفكر السريالى أكثر من السياسة. فيشر رأى انطونان أرتو فى الكتابة وتعريف جورج حنين للفكاهة السوداء. وشرح راؤل فانيفم للاختلاف ... وهكذا.

فى نهاية صفحات "النقطة" يكتب الجنابى: "قراؤنا الحقيقيون لا يتجاوز عددهم أصابع اليد". غير أننا طبعنا من هذه المجلة ٢٠٠ نسخة مرقمة بغرض بيعها لعمامة القراء والمختلسين. لكى يستفاد من مردود البيع فى طبع ونشر كل ما يستهويننا من كتابات. ندرك أن كل ما جاء ، وما سيحىء فى النقطة لن يؤثر على الكذابة العربية .. لكن ، كالعادة ، "سيختلسه الكذاب العرب وسيعهرونه فى الصحف المأجورة وغير المأجورة". وهذا قد حدث. فالجنابى يدرك جيدا أنه ينشر مالا يجرؤ الآخرون على نشره ، ويؤمنون به .. وهذا هو الفرق.

يبدو أن الجنابى أراد نشر مجلة أخرى باسم "الوعى المدنس" عام ١٩٧٥ ، لكنه نشر عددا واحدا منها فى شكل كتيب . ومن الواضح انه اخذ اسم هذا الكتيب / المجلة من عنوان كتاب مؤسس السريالية فى مصر جورج حنين "من أجل وعى مدنس" الذى نشره فى القاهرة - عن مطبوعات ماس - فى منتصف الأربعينيات من القرن العشرين . بل نشر الجنابى على غلاف هذه المجلة صورة سريالية لجورج حنين مستلقيا على قضبان سكك حديدية . وأعاد نشر ضمن موادها مقالات جورج حنين عن كتاب "مباحث النيران"

لنيكولا كالاس ، ومعنى الحياة ، وقصيدته انتحار مؤقت التي كتبها حنين عام ١٩٣٨ .  
ومن الواضح أيضا تأثر الجنابي بجورج حنين واهتمامه الشديد في بداية نشاطه  
السريالي بدراسة حنين بالدرجة الأولى وإعادة نشر عدد من كتاباته .  
عدا مجلتي "الرغبة الإباحية" و "النقطة" نشر الجنابي كتيبات تتضمن أشعاره  
ونماذج من كتاباته ، مثل "عصر الانحطاط : الفم عث أفعى" - الطبعة الأولى يونيو  
١٩٧٧ ، والطبعة الثانية ديسمبر ١٩٧٨ - والذي بدأه بقوله "لا يحقق الفكر مراميه في  
الكتابة ، بل في مكان آخر" . ويقول الجنابي فيه عن الكتابة أنها "إفصاح عن لا شيء ،  
ذلك أن العلاقة القائمة بين الفكر واللغة إنما هي علاقة صراعية : إذ بقدر ما يعمل الفكر  
على افتضاض اللغة وتحقيرها ، تعمل اللغة على تحويل التحقير إلى مضع لا متنازع  
الفكر ومذهبه . وهكذا ، يتصير الفكر ، عبر الكتابة ، وسيلة ضد ما هيته" . ومن الطبيعي  
هنا أن نتوقع أن الجنابي يبتكر مصطلحاته ولغته المكتوبة بحروف عربية وعليها أن  
نسعى لاستيعاب مراميه منها .

"ثمة موتى يجب قتلهم" - أواخر ١٩٧٩ - بدأه بعبارة "المؤلف لص . يحول  
المسروق إلى سارق" . وتضمن هذا الكتيب رسوما سريالية - كولاج - للجنابي نفسه.  
وعبارات دالة ومقالة عن الكتابة . ونصوص شعرية للجنابي .

نشر الجنابي كتيباً آخر بعنوان "فى هواء اللغة الطلق" تضمن نصوصاً شعرية  
وتعبيرات ورسوما له . وقد صدره بعبارتين عن اللغة : الأولى من لختنبرغ "كثيراً ما  
تمنيت أنه من الجائز أن هناك لغة يستحيل التزييف من خلالها ... لغة حيث أى انحراف  
عن الحقيقة سيكون انحرافاً عن النحو" . والثانية من كارل كراوس "لغتي هي تلك المومس  
الرخيصة التي أحولها إلى عذراء" . بينما يوجه الجنابي شكره إلى "بضع كلمات التقيت  
بها صدفه فدعنتى إلى اجتماع سرى وباحت إلى بكل ما جاء في هذا الكتاب" . ثم يهدى  
كتيبه هذا إلى "الجن والزعران" !!

بمناسبة صدور هذا الكتيب ، كتب الشاعر انسى الحاج مقالا باسم مستعار "سراب  
العارف" في جريدة النهار اللبنانية عدد الأحد ٢٦/٣/١٩٧٨ يصف فيه عبد القادر  
الجنابي بأنه "الشاعر الغالت من أسر المحيط الهوى ، سريالي ، وربما السريالي العربي  
الوحيد الملتزم بالسريالية إلى ما يشبه المذهبية - فضلا عن ذلك ، الجنابي صادق .  
صادق في سورياليته ، وصادق عموماً وخصوصاً ، حتى ليصبح الصدق معه في أهمية  
المستويات الفنية العالية" .

وقد وصفه الكاتب اللبناني عصام محفوظ فى مقالة له بمجلة النهار العربى والدولى عدد ١٩٧٨/٢/٢٥ بأنه "كتاب الشعر الأول للجنايى". وكذلك: "له كل مظاهر التجربة السريالية الشخصية المميزة التى يستحق لأجلها وصفه بمشروع أول كتاب سريالى عربى". وهكذا يتحمس عصام محفوظ للجنايى حتى يلفى رواد السريالية المصريين - جورج حنين ورمسيس يونان ومخير حافظ - الذين اهتم بهم محفوظ نفسه ونسى ما كتبه عنهم. لكن عصام محفوظ على كل حال يصف الجنايى / الشاعر بوصف جميل فى علاقته بالسريالية "تعبير كلماته عن التقاء مع الحركة السريالية اكثر مما هى تقليد لها . وفى هذا يشبه الجنايى رجلا ضالا فى غابة يلجأ فى الليل إلى أول بيت يصادفه ، وفى الصباح تستبد به الدهشة إذ يجد أن البيت بيته".

وفى أغسطس ١٩٧٩ يصدر الجنايى كتيباً آخر "جريدة النهار". وكتب تحت اسمه تاريخ ميلاده وتاريخ وفاته الذى افترضه ( ١٩٤٤ - ١٩٨٥ )!! ولكنه لم يمت - للأسف - فى هذا التاريخ ، وما زال يعيش فى باريس ، راجياً أن لا يكون قد فقد زخم السريالية العنيف بحكم السن .

وقد أصدر الجنايى نفسه - إبريل ١٩٨١ - كتيب شعري باللغة العربية عنوانه "نهاية كل شئ تقريباً" ضم عشرة قصائد لجورج حنين مترجمة عن الفرنسية.. ومن إصدارات الجنايى كتيب صدر عام ١٩٩٢ عن منشورات الجمل فى ألمانيا تحت عنوان "شئ من هذا القبيل" ، يضم كالعادة قصائد وأفكار له. وقد كتب عن قصيدة له اسمها "جزيرة ابن المقفع" يقول "بعد قراءة موسعة لابن المقفع وعن مقتله ، بقيت أياماً أتساءل: لم قتل ابن المقفع؟ جاء ليل ، وليل آخر جاء ، وإذا بى أحكم باين المقفع يحدثنى. لم أستطع تبين محياه. أخذ يملأ على: أكتب زهرة وإفناء. أفقت مذعوراً. منى زوجتى الرائعة دهشت تصورت أن خوفاً من شرطة (صدام) انتابنى : القلم القلم ، أين هو القلم؟ أخذت أتقلب وجدته وكتبته للعبارة ، وفى الصباح عدت إلى نص كتيبه فى مدخل العدد الرابع من مجلة "النقطة" ضد كل ثنائية مبرمة".





## [ ٣ ]

"مجتمع كل من فيه حقير. كل من  
فيه وضعيع. كل شئ فيه يعوق  
تطور العواطف الإنسانية. الميول  
النبيلة للقلب. الطيران الحر  
للفكر."

اميل هنرى

من كبار الفوضويين



ولدت السريالية فى الربع الأول من القرن العشرين .. أى أنها ولدت فى مناخ الحرب العالمية الأولى. بل شاركت فيها .. لذا كان موقفها من الحرب أحد المواقف السياسية الكاشفة والأولى لها..

كان رواد السريالية فرنسيين. ولكونها بدأت وتطورت فى فرنسا فقد تأثرت بالمناخ السياسى السائد وقتها بما فى ذلك حروب فرنسا الاستعمارية. فى نفس الوقت نجحت ثورة أكتوير الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى وتأسس الحزب الشيوعى الفرنسى . وفى منتصف الثلاثينات قام نظام هتلر النازى فى ألمانيا ونظام موسولينى الفاشى فى إيطاليا وكان للسريالية مواقف إزائهما..

المحصلة التى سوف نلاحظها هى أن السريالية رفضت الحرب والاستعمار والتعصب القومى الأعمى. كما أيدت الثورة الروسية واستفادت من الماركسية..

أى أن المحصلة هى مواقف تقدمية سريالية فى السياسة .. تلتزم بحرية الإنسان وحقه فى حياة كريمة..



أثرت الحرب العالمية الأولى على السريالية فى اتجاهين أساسيين :

(أ) الخراب والدمار والموت الذى حملته الحرب، كان السبب المباشر فى نشوء حركة دادا التى دخلها السرياليون أولا واندفاعها إلى موقف عدوى من الفن والمجتمع .. وقد شارك عدد من السرياليين فعليا فى هذه الحرب منهم "بريتون" الذى جند فى سلاح الإشارة ثم فى المستشفيات العسكرية ، و"سوبو" الذى كاد أن يموت فى جبهة القتال تحت وطأة التيفوس.

(ب) العداء الذى تفجر فى الحرب بين ألمانيا وفرنسا أدى إلى قيام جماعات قومية شوفينية أخذت تعمل فى عدة مجالات سياسية واجتماعية وثقافية .. الخ منها جماعات من الفنانين ركزت على خصائص الفن الفرنسى التقليدى ، وأهمها الوضوح والنظام وعلى احترام مبدأ السبب الكلاسيكى.

تزعّم هذه الجماعات الكاتب جورژ كوكتو والرسام اميدى اوزنفان اللذان ظهرت لديهما أيضا نزعة شوفينية قوية من خلال تحريرهما لمجلات فكرية مثل "الوثبة" L'elan والكلمة "Le mot".

وقد ظهر فى ربيع عام ١٩١٨ - كتاب كوكتو "الديك والمهرج" "et L'Arlequin" وLecoq وهو كتاب فى نقد الموسيقى الجديدة كان غلافه بورتريه للمؤلف رسمه بيكاسو على أسلوب أنجر. وفيه دعا كوكتو إلى التخلي عن الفاجنرية - نسبة إلى المؤلف للموسيقى الألماني الكبير ريتشارد فاغنر (1813 - 1883) ، وطالب بموسيقى فرنسية خالصة. وهكذا أخضع الفن للسياسة على أساس أن فاجنر رمز للتعبير الموسيقى عن القومية الألمانية. ويلاحظ أن كوكتو كتب هذا الكلام فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، بينما اقترن مولد فاجنر بتلك الفترة التى كانت ألمانيا تثن فيها تحت وطأة الجيوش الفرنسية الزاحفة على أوروبا كلها بقيادة نابليون. وكانت المعارك تدور بعنف من أجل تحرير ألمانيا من الاحتلال الأجنبى.

بالطبع أثار هذا الموقف الذعر لدى بریتون وأصدقائه ، الذين تغذت أفكارهم وآراءهم على الرومانتيكية الألمانية فى القرن التاسع عشر. وعلى أبحاث علماء النفس الألمان والنمساويين المعاصرين لهم. بالإضافة إلى تأثرهم فى البداية - سنوات الداداء - بفلسفة الألماني "شتيرنر".

من جهة أخرى أفادت الحرب السريالية فى تكوين وجهات نظرها وفلسفتها وبخاصة عندما كان يعمل بریتون فى المستشفيات العقلية العسكرية. وقد زودته هذه الفترة بكثير من الخبرة والعلاقات والملاحظات التى أثرت فى رؤية السريالية الخاصة بعالم اللاوعى والأحلام وقد ظهرت نتائج سريالية كثيرة أدبية وفنية تدور حول هذه الحرب.

بعد توقيع الهدنة - فى منتصف ١٩١٨ - وحلول السلام الذى فرض على ألمانيا لم يهدأ المجتمع الفرنسى .. بل كان يغلى بالاتجاهات المتضاربة: استمرار اشتعال الحماس الوطنى والشوفينية الذى استغلته أحزاب اليمين إلى أقصى حد .. الشيوعيون يزدادون قوة بعد قيام الثورة فى الاتحاد السوفيتى. بينما تنور دعوة لاتحاد الأحزاب التى أدانت الشيوعية. مظاهرة لجماعات من الموظفين احتجاجا على غلاء المعيشة يتصدى لها البوليس ويقتل عددا منهم. القوات المسلحة الفرنسية تساند البيض (مؤيدى القيصر) فى الحرب الروسية. الوضع الاقتصادى الداخلى يزداد تأزما. تفكك الاشتراكيين بعد تعرضهم لحركة انفصال.

اميل هنرى Emile Henry يرمى قنبلة على مقهى "تيرمينس Terminus" عند محطة قطارات سان لازار فيقتل واحدا ويصيب عشرين. ويصبح "لئس هناك أبرياء"

فيصف بريتون عمله بأنه "أجمل تجربة للثورة الفردية". ويكرر كلمات هنرى مضيقاً: "الفعل السريالى البسيط يتكون من الخروج يمسدس فى يد وإطلاقه بعشوائية فى الزحام كلما أمكن" (بيان السريالية الثانى). وعندما يعتقل هنرى يستخدم اسماً مستعاراً: "بريتون".

هنا يتضح موقف آخر للسريالية متعاطفاً مع الفوضوية .. فاميل هنرى هذا كان أحد كبار الفوضويين .. وفى محاكمته - التى أدين فيها وحكم عليه بالإعدام - يدين هنرى المجتمع بكلمات تؤثر أول ما تؤثر فى السرياليين: "مجتمع .. كل من فيه حقير .. كل من فيه وضع .. كل شئ فيه يعوق تطور العواطف الإنسانية ، الميول النبيلة للقلب، الطيران الحر للفكر".<sup>(١)</sup>

على أية حال بدأت علاقة بريتون بالفوضوية قبل الحرب العالمية الأولى .. بل بدأت أثناء طفولته عندما نهب لإحدى المقابر فوجد لوحة حجرية حفر عليها الشعار الفوضوى "لا إله ولا سيد". ولم تفارق هذه العبارة ذاكرته.

وتعرف - أثناء صباه - على مدير جاليرى بيرنهيم - جين Jeune - Bernheim واسمه فيليكس فينون Felix Feneon الذى حكى له عن علاقته بالفوضويين وتعاطفه معهم فى ذروة نشاطهم بين ١٨٩٢ و ١٨٩٤ عندما أُرهبوا باريس بالقنابل - ومنه سمع بريتون لأول مرة اسم اميل هنرى.

فى سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى كان بريتون قارئاً متحمساً لمجلات الفوضويين مثل: "ليبرتيير Liberative" و"أنارشى L'Anarchie" أى الفوضوى و"لاكسيون دار L'action d'art" أو فعل الفن.

سوف نتوقف الآن عند ١٣ مايو ١٩٢١ .. حيث جرت محاكمة موريس بارى Maurice Barres المشهورة .. لأن هذه المحاكمة تكشف عن مجمل مواقف السرياليين من الأحداث الداخلية التى كانت تجرى فى فرنسا وقتها .. وعن وجهة نظرهم فى الدولة والخدمة العسكرية وألمانيا .. كما تكشف أيضاً عن خطوة نحو افتراق السرياليين عن الدادا عندما دعى تزارا إلى حضور المحاكمة فرفض ، بل حاول تخريبها.

كان بارى أديباً أثرت قصصه الأولى التى كتبها بين ١٨٨٠ و ١٨٩٠ على سريالى المستقبل وبخاصة أراجون. وعبرت هذه القصص عن تعلقه بالحرية الفردية. إلا أن جريمته فى نظرهم كانت رهن موهبته بالقبول الاجتماعى للقوانين الأخلاقية. وتقديره

---

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

الشديد للدولة والقومية وخدمتها ووطنيته المتطرفة. ووجد بریتون حملة بارى لانفصال منطقة الراين عن ألمانيا إجرام. فدعا إلى محاكمته متهما إياه بارتكاب جريمة "ضد سلامة العقل".

الصالة التي عقدت فيها المحاكمة كان يستخدمها في الغالب نادى قيوبر Club de Faubourg الذي أسسه سياسى ومفكر شهير هو "گيو بولدس" وناقش النادى أكثر من مرة إمكانية التوفيق بين ألمانيا وفرنسا.

لم يحضر بارى المحاكمة ولكن وضعت دمية له فى قفص الاتهام وأخذ بریتون دور القاضى مع ريمون ديسانى. وكان بين الشهود بنجامان بېريه Bengamin Peret الذي قال إن الخدمة العسكرية "سجن حقيقى" وأخذ دور جندى فرنسى مجهول يرد على الأسئلة باللغة الألمانية.

فى ديسمبر ١٩٣١ نشر ايلوار مقالا فى العدد الجديد من مجلة "السريالية فى خدمة الثورة" يصف فيه سهرة حضرها بول دوميه Doumer رئيس الجمهورية فى كازينو دى بارى مع جماعة من السياسيين والشخصيات البارزة وشهدوا خلالها أوبريت "باريس التى تتألق". فى هذه السهرة أهدى المغنى "مستنتج Mistinguett" أغنية إلى زوجة مدير الشرطة فدوى المسرح بالتصفيق .. أما ايلوار فابتأس - فى مقاله - على موهبة وجهد كبيرين يستغلان لإرضاء "جامعى التوقيعات من بنك فرنسا" ويضيف "مسيو دوميه ضحك فى كازينو دى بارى كما ضحك" بوانكاريه حرب المقابر" (وهى صفة خلعها ايلوار على بوانكاريه رئيس الوزراء الفرنسى الأسبق) بينما منات من العمال يعانون من الجوع وبينما جنود الجمهورية يذبحون شعوب المستعمرات .. والسادة مسرورين<sup>(١)</sup>.

بالطبع أثارت هذه الأفكار والمواقف ثائرة الجماعات القومية المتعصبة ضد السريالية وسوف نتوقف الآن عند ١٧ يونيو ١٩٢٥ لنكشف جانباً من هذا الصراع.

فى ١٧ يونيو ذاك نشرت صحيفة "كوميديا" حديثاً للكاتب والسياسى بول كلوديل Paul cloudel وصف فيه الاداء والسريالية بـ "اللواط" وطالب بالاهتمام بشراء قمح ولحوم معلبة ودهون لإنقاذ البلد. رد عليه السرياليون بخطاب مفتوح هاجموه فيه وهاجموا "صفقة الدهن لمصلحة وطن خنازير ، وكلاب". وحينما جلس الضيوف على موائدهم فى مأدبة أقيمت فى يوليوس على شرف الشاعر الرمزي سان بول رو

(1) I Bid. p 221.

Saint - Poul - Roux وجدوا نسخة من الخطاب المفتوح تحت كل طبق. مدام راشيلد Rachild التي ساهمت في تنظيم المأدبة غضبت من الخطاب وحاضرت الموجودين في الوطنية ، وقالت: "المرأة الفرنسية لا تستطيع أن تتزوج من ألماني". هنا غضب بريتون واعتبرها إهانة لصديقه الألماني ماكس ارنست - وكانا حاضرين المأدبة مع سرياليين آخرين - ونشبت معركة كسرت فيها الكئوس والنوافذ والثريات وصاح السرياليون "يعيش الألمان- برافو للصين. الريف إلى الأمام" ووصل البوليس.<sup>(١)</sup>

هذه العبارات التي صاح بها السرياليون كانت تعكس رأيهم في الأحداث الجارية حيث هدد الشيوعيون بالاستيلاء على الكومنتانج في الصين بعد موت صن يات سن. وفي منطقة الريف المغربية ثار الوطنيون ضد القوات الفرنسية المحتلة.

بالطبع أدى هذا إلى رد فعل معادى للسريالية : محرر مجلة لأكسيون فرانسيز ، طالب بمقاطعة كاملة لها وقال "إن هذه الحركة يجب ألا تبقى". وصحيفة جورنال ليترباثير قررت عدم ذكر نشراتهم أو مطبوعاتهم. وهاجمتها بعض المؤسسات الأخرى وبخاصة من اليمين.

بعد أيام قليلة من حادث المأدبة بدأ أول تعاون بين السرياليين والشيوعيين ، حيث نشروا خطابا مفتوحا مشتركا في مجلة كلارتي Clarte موجها للمفكرين ، يناشدهم الوقوف ضد التدخل العسكري الفرنسي في المغرب وإدانة المفكرين الذين يؤيدونه. هذا الخطاب يفجر الحديث عن موقف السريالية : من الاستعمار .. والشيوعية.

موقف السرياليين كان معاديا للاستعمار .. ومؤيدا لشعوب المستعمرات في ثورتها ضد الاستعمار وتحقيق حريتها وذاتها. ولقد برز هذا الموقف عمليا مرة أخرى عندما أقام السرياليون عام ١٩٣١ معرضا لشعوب المستعمرات الفرنسية. ردا على معرض سابق افتتح في مايو ١٩٣١ في غابة "فإنسان" ضم ميال ومعايد آسيوية متعددة الأدوار ومنتجات مصنوعة من المواد الخام المنهوبة من شعوب الهند الصينية بالإضافة إلى موسيقى ورقصات تمثل شعوب المستعمرات وكان المعرض باختصار تمجيدا لسلطة الاستعمار وفضله على رعاياه "السعداء". حيث وصف المارشال ليوتيز Lyautez الحاكم السابق للمغرب. الحروب الاستعمارية بأنها "بناءة ومتحضرة".

اشمأز السرياليون من هذا المعرض وقرروا الرد عليه بمعرض آخر .. فوضع الحزب الشيوعي الفرنسي تحت تصرفهم الجناح الروسي في معرض الفنون الزخرفية الذي أقيم

---

(1) I Bid. p 221.

عام ١٩٢٥. وافتتحوا المعرض بعد ٢ شهور من إقامة المعرض الأول تحت عنوان "الحقيقة حول المستعمرات".

اشترك بريتون وإيلوار فى المعرض بمجموعاتهم من الفنون البدائية بالإضافة إلى معروضات أخرى من شعوب جزر المحيط "الأوقيانوس" وأمريكا اللاتينية وأفريقيا. وعرض عمل لـ "تونجى" باسم "أشياء البدائية". وقد طاف إراجون باريس لتسجيل موسيقى هندية أذيعت فى المعرض مع ألحان رقصة الرومبا Rumba (وهى رقصة كويبة زنجية تتميز بحركاتها العنيفة وهناك رقصة أمريكية محاكية لها). أما موقف السريالية من الشيوعية فهى حكاية طويلة تستحق دراسات أخرى أكثر تفصيلا - وقد نشر بعضها بالفعل - ولكننا سوف نحاول هنا إيجاز هذه العلاقة مع توضيحها.

فى يناير ١٩٢٧ دخل بريتون وإراجون وييريه وسرياليون آخرون الحزب الشيوعى الفرنسى .. بالطبع خطوة كهذه لابد أن يسبقها تهديد .. وقد بدأ التهديد منذ ١٩١٧ عندما قامت ثورة أكتوبر الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى وأعجب بها السرياليون كعمل ثورى يسعى إلى خلق مجتمع أفضل. وقد قرأ بريتون كتابات هيجل وكتابات ماركس فى المادية الجدلية.

وخلال أوائل العشرينات أعجب وإراجون بجورج بيوش Georges Pioch الذى أطلق على الشيوعية "تنظيم الحب والسلام". وقد كان بيوش مفكرا وعضوا فى الحزب الشيوعى الفرنسى الذى تأسس عام ١٩٢٠ ، إلا أنه طرد من الحزب عام ١٩٢٣ مع مفكرين آخرين لمعارضتهم بعض سياسات الحزب. كما تأثرا بالقائدة الألمانية الشيوعية كلارا زيتكين Clara Zetkin. هذا الإعجاب لم يأخذ بعدا منهجيا منظما إلا عام ١٩٢٥ .. فى هذا العام كتب بريتون فى العدد الرابع من مجلة "الثورة السريالية" يقول: "فى الوضع الحالى للمجتمع الأوروبى ، نحن مع مبدأ كل عمل ثورى ، ولو كانت نقطة انطلاقه من نخال طيقى ، بشرط أن يذهب بعيدا"<sup>(١)</sup>.

وفى هذا العام أيضا قرأ بريتون كتاب تروتسكى عن لينين فتأثر كثيرا بشخصية الأخير كقائد ثورى. وكتب فى مقالة بعنوان "لينين تروتسكى" ، فى العدد نفسه من مجلة "الثورة السريالية" يقول إنه يرفض التضامن مع أى من أصدقائه فى مهاجمة الشيوعية تحت أى مبدأ. ويضيف: "أعتقد أن الشيوعية هى وحدها التى قامت - كنظام متسق -

(١) كميل قيصر داغر مرجع سابق ص ٢٧.



بأكبر انقلاب اجتماعي. إنها كانت الأداة التي حطمت أسوار العمارة القديمة. يقض النظر عما إذا كان العالم الذي أنقذته أفضل من العالم الذي ثارت عليه ، فلم يحن الوقت للحكم في هذا الموضوع. وأنا أعتقد أن الثورة الروسية قد انتهت.

وقد رأينا في نفس العام كيف أصدر السرياليون مع جماعة كلارتي Clarte الشيوعية - تأسست عام ١٩١٩ - بياناً مشتركاً ضد الاستعمار الفرنسي للمغرب. واستمر تعاونهما بعد ذلك يتبادل نشر المقالات في مجلاتهما والتوقيع على بيانات مشتركة.

باختصار كانت موسكو "إغراء كبيراً للسرياليين" في تلك الفترة كما كتب أحد أصدقاء أراجون ، "دريو لاروشيل Drieu la Rochelle" ويضيف: "نحن حلمنا بكل الأشياء التي تحدث هناك". في ذلك الوقت - قبل سيطرة ستالين - كان الفنانون الطليعيون في الاتحاد السوفيتي محترمين. واعترف لوناشارسكي Lunacharsky مفوض التعليم العام بالمساهمة الهامة التي يستطيع الفن أن يقدمها للثورة. كما كان تروتسكي مقدراً لقيمة الأدب كوسيلة لتنمية البروليتاريا ( طبقة العمال ) . وفي نفس الوقت أعطت التجربة الثورية حتى عام ١٩٢٥ - ثماراً إيجابية تمثلت - مثلاً - في الشاعر الكبير فلاديمير ماياكوفسكي ..

ساعدت على هذا الالتقاء بين الشيوعية والسريالية أفكار السرياليين عن عالم بدون حدود سواء كانت هذه الحدود بين أمم أو طبقات مختلفة أو بين الوعي واللاوعي ..



خطى الاتجاه السياسي للسريالية خطوة أخرى نحو مزيد من التبلور في بيان "الثورة أولاً ودائماً" الذي صاغه بريتون ونشر في نهاية سبتمبر ١٩٢٥. كان عنوان البيان يتعارض مع شعار جماعة "الفعل الفرنسي" الشوفيني "السياسة أولاً La Politique d'abord".

بدأ البيان بتوضيح ضرورة الثورة ورفض الأفكار التي وجدت عليها الحضارة الأوروبية. والإشارة إلى أهمية الشرق الذي هو "في كل مكان .. وأنه حالة عقل اعترض أعداء الفلسفة الذين هم أعداء الحرية والتأمل". ثم يتحدث بمنطق اشتراكي: "من البشاعة أن يستعبد إنسان يملك إنساناً لا يملك شيئاً .. هذا الاستعباد - على المستوى الدولي - يستغل مجمل الإنسانية ويشكل ظلماً لا تكفي مذبحة في التكفير عنه". كما تضمن البيان إشادة بمعاهدة لينين في برست ليتوفسك التي وقعت عام ١٩١٨ وإدانة كل من أيد الحرب

في المغرب ووصفهم بـ"كلاب تدريب لمساعدة الوطن".

وقّع على هذا البيان سرياليون وأعضاء في جماعة كلارتي وكاتبان بلجيكيان على صلة وثيقة بالسريالية كانوا أعضاء جماعة تسمى "الفلاسفة"، وبعض الشخصيات المستقلة - منهم داديين سابقين والفوضوي هنري جونسون.

أعيد طبع البيان في العدد الخامس من الثورة السريالية. وفي العدد نفسه قدم بريتون عرضا لكتاب تروتسكي عن حياة لينين. وفي العدد نفسه أيضا نشر خطابا من اندريه ماسون يؤكد اعتقاده في "ديكتاتورية البروليتاريا كما تصورها ماركس وحققها لينين".

في أحد مقالاته التي نشرها في مجلة كلارتي - خلال عام ١٩٢٦ - بعنوان "بروليتاريا العقل" قال اراجون: إن أفكار المساواة تحولت عند الرأسمالية إلى سلم قابلة للتفاوض. وفي مقالة أخرى في نفس المجلة ميز بريتون بين الثورة للسياسية التي شملت أبنية اقتصادية واجتماعية وبين الثورة السريالية التي تضمنت ثورة في القيم الأخلاقية والفكرية. وتوقع أن تنجح الثورة السريالية قبل نجاح الشيوعية ويبدو أنه يقصد فرنسا في هذا المجال.

في سبتمبر ١٩٢٦ أصدر بريتون كراسة بعنوان "دفاع شرعي" عبر فيها عن فزع السرياليين عندما يجدون أنفسهم ، وهم حلفاء لجماعة كلارتي ، في تعارض مع الحزب الشيوعي الفرنسي. وخيبة أملهم عندما لا يدعون للعب دور هام في النشاط الأدبي للحزب. ورد على إغراق قراء كلارتي ولومانيته L'Humanite - جريدة الحزب الشيوعي الفرنسي حتى الآن - في مصطلحات مادية قائلا: "المصلحة المادية هي التي تدفع كل إنسان ليخاطر بحياته على البطاقة الحمراء" (بطاقة عضوية الحزب الشيوعي). كما أوضح إمكانية التوفيق بين الشيوعيين والفوضويين.

ودخل رواد السريالية الحزب الشيوعي الفرنسي في يناير ١٩٢٧ .. أي في الوقت الذي كان فيه الحزب يجتاز مراجعة نظرية صارمة بعد اتهام تروتسكي والخلاف الذي تلاه. وفي الوقت الذي فرض فيه الحزب انضباطا حزبيا صارما. لذا لم تكن هناك فرصة لمناقشة أيديولوجية مع الوافدين السرياليين الذين انضموا للحزب بشكل غير عادي .. أي كشخصية مستقلة لها أفكار متميزة.

في البداية حققت معهم لجنة حزبية ثم وزعتهم على خلايا عمالية .. ايلوار ذهب إلى خلية عمال ترام. وبريتون وبعض أصدقائه انتموا إلى خلية في حي جويلان

Gobelins واعتاد أن يلبس غطاء رأس "كاب" عامل عندما يجلس على مقهى "سيرانو". ثم طوّل بتتقيف جماعة من عمال البترول مع كتابة تقرير عن البناء الاجتماعي والاقتصادي في إيطاليا أيام موسوليني فرفض ، وتوقف عن حضور اجتماعات الخلية .. أى سرعان ما دب الخلاف: مثلاً لم يستطيعوا الإذعان لموافقة الحزب على طرد تروتسكى من الحزب الشيوعى الروسى عام ١٩٢٧، وتروتسكى بالذات الذى بدأ لبريتون عبقريّة ثورية. وقد ذكر بريتون أن أحد المسئولين فى الحزب - ميشيل مارتى Marty - صاح فى واحد من السرياليين "كو أنك ماركسى لن تحتاج لأن تكون سريالياً". وهذا بالفعل يلخص موقف قيادة الحزب .. أنهم يريدون ماركسيين فقط ولاغير .. كما أنه يعنى فى نفس الوقت أن السريالية اتجاء متكامل له رؤيته السياسية بالإضافة إلى الرؤى الفنية والأدبية مما دفع الشيوعيين إلى هذا الموقف. حتى أن قائداً شيوعياً آخر - هنرى باريس - اعتبر أى مساهمة فكرية من السريالية فى الحزب مستحيلة.

ومع ذلك عندما أرسل "المكتب الدولى للادب الثورى" فى موسكو برقية إلى السرياليين يطلب فيها الإجابة على هذا السؤال: "ماذا سيكون موقفكم لو أعلنت الإمبريالية الحرب على السوفييت؟" نشر الساليون نص السؤال فى افتتاحية العدد الأول من مجلته الجديدة "السريالية فى خدمة الثورة" يوليو ١٩٣٠ - وتحته إجاباتهم : "الرفاق. لو أعلنت الإمبريالية الحرب على السوفييت ، موقفنا سيكون ، طبقاً لتوجهات الدولية الثالثة ، موقف أعضاء الحزب الشيوعى الفرنسى" .. و .. "نحن على استعداد لنلبي طلبكم فى أداء مهمة دقيقة بقدر ما نحن مفكرين .. وتقديم اقتراحاتنا لكم سوف يعتمد على دورنا وظروفنا".

تدل هذه الإجابة على أنه رغم الخلاف بين السريالية والشيوعية الروسية - الفرنسية - والذى سيتصاعد إلى القطعية فيما بعد - فإن السرياليين لا يخلطون بين الإمبريالية والشيوعية. ويؤكدون موقفهم المبدئى تجاه الإمبريالية .. وفى الوقت ذاته تدل إجابتهم على الحذر وبخاصة من سلوك الحزب الشيوعى الفرنسى.

المشكلة فى علاقة السريالية بالشيوعية أن السرياليين فكروا فى عمل سياسى كدفع يرتدونه فى حروبهم ضد خصومهم من الأدباء والفنانين. لكنهم وجدوا أن هذا العمل السياسى وربطهم فى مواجهة ثانية مع الماركسيين الأرثوذكس فى الحزب الشيوعى الفرنسى. وقد كتب مارسيل فورييه Marcel Fourier فى أحد أعداد كلارتي "من السخف الواضح فى الوقت الحالى أن تطلب من السرياليين أن يتخلوا عن السريالية. هل

هم طلابوا من الشيوعيين أن يتخلوا عن الشيوعية؟" .. ورغم استخفاف فورييه بهذا الطلب إلا أنه بالفعل ما طالب به آخرون .. وقد صاغ السؤال بطريقة أخرى اندريه تيريتون Andre Thirion عندما قال: "ماذا يمكن للحزب أن يفعل مع ماكس ارنست أو بريتون لكسب هؤلاء الذين يكتبون في رواياتهم وصفا عاطفيا لمعيشة محزنة لعمال أو أمهات بنائيات غير متزوجات في الطواحين سريعة الدوران؟".

أكدت الأحداث صحة هذا الكلام. ففي نفس وقت إثارة "مسألة اراجون" نشرت مجلة "السريالية في خدمة الثورة" موضوعا كتيبه سلفادور دالي يتخيل فيه شخصا يمارس العادة السرية على صورة فتاة عمرها ١١ عاما. فاستدعى السرياليون الذي انهمكوا في نشاطات الحزب - ومنهم اراجون وسادل - إلى لجنة تحقيق حزبية. سألتهم: لماذا سُمح بنشر مثل هذا البرونوجرافى (الإثارة الجنسية) للمنحط في مجلتكم؟ عندما سمع بريتون بهذا التحقيق استشاط غضبا. وانفجر فسى كتيبه المسمى "بؤس الشعر La Misere de la poesie" فرد عليه من خلال جريدة "كومانتييه" مستنكرا كل ما جاء في الكتيب ويتهمة بالتناقض مع النضال الطبقي والتضاد للثورة ويدا واضحا انفصال اراجون عن السريالية.<sup>(١)</sup>

وعندما نشر "فيرنان الكيه Fernand Alqué" - ولم يكن سرياليا - مقالة في مجلة "السريالية في خدمة الثورة" ينتقد فيها الفيلم السوفيتى "طريق الحياة" طالب الحزب المجلة بالتفصل مما جاء فيها ، فرفض بريتون الذى كان يدرك جيدا أهمية المحافظة على الجدل الثقافى والسماح بالنقد. وقد علمه استياد "الكيه" .. ففي نفس الشهر - يونيو ١٩٣٣ - طرد الأعضاء السرياليون من جمعية الكتاب والفنانين الثوريين "الذين دخلوها في نفس العام. وهكذا ضاق ثوب الشيوعية على عالم السريالية الفسيع.

في بيان السريالية الثانى - الذى صدر عام ١٩٢٩ - بعد عامين من الانضمام للحزب الشيوعى الفرنسى ، يراجع بريتون موقف السريالية من الشيوعية ويحذر من أن تعاملنا الشيوعية كحيوانات مثيرة للفضول معدة لتمارس فى صفوفها التسكع - وسوف نظهر قادرين على القيام بكامل واجبنا من وجهة النظر الثورية". ويتحدث عن تجربة انضمامه للحزب الشيوعى الفرنسى: "لم أستطع فيما يعينى مثلا منذ عامين أن أجتاز كما كان يودى ، حرا وغير مرئى ، عتبة الحزب الفرنسى حيث يوجد عدد من الأفراد غير الجديرين بالاحترام من شرطة وغيرهم ، لهم كامل الحرية بأن يرتعوا كما لو كانوا فى

---

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

طاحونة. طوال ثلاثة استجوابات على مدى ساعات ، كان على أن أدافع عن السريالية ضد الاتهام المصيانى بأنها فى جوهرها حركة سياسية معادية للشيوعية ومناهضة للثورة. لا فائدة من القول أنه لم يكن على أن أتوقع - من جانب أولئك الذين كانوا يحاكمونى - محاكمة عميقة لأفكارى" ... و كيف لا تقلق بصورة رهيبة من انحناء المستوى الإيديولوجى لحزب خرج منذ وقت غير بعيد مسلحا بصورة ساطعة برأسين من أقوى الرؤوس فى القرن التاسع عشر".

وفى تأكيد لاستقلال السريالية يقول بريتون فى نفس البيان: "بالطبع إن السريالية التى رأيناها تتبنى اجتماعيا وعن قصد الميياغة الماركسية ، لا تنوى يخس النقد الفرويدى للأفكار حقه. على العكس ، فهى تعتبر هذا النقد الأول والأوحد الثابت حقا".

إنن لقد تحولت علاقة السريالية بالحزب الشيوعى الفرنسى إلى صراع فى فصولها الأخيرة. وبشكل المؤتمر الثانى للأدب للثورى الذى عقد فى مدينة خاركوف السوفيتية فى نوفمبر ١٩٣٠ خطوة هامة فى هذا الصراع. فلقد حضر المؤتمر اراجون وسادول. وقبل أن يذهب إليه لارجون كتب إلى بريتون قائلا أنه التقى بناس يمينيين وأنه يعمل على إزالة المفاهيم الخاطئة عند المثقفين السوفييت حول السريالية . وبالفعل أصدر المؤتمر إشادة بالقيمة الثورية للسريالية. لكن الحزب الشيوعى الفرنسى نصب فخا لارجون وسادول قبل عودتهما إلى باريس.. فبعد انتهاء المؤتمر نظمت لهما جولة خاصة ذهبا خلالها إلى أوكرانيا وبعض المناطق الأخرى لمشاهدة إنجازات سياسة ستالين فى التصنيع . وقبل ساعات من رحيلهما من موسكو طولبا بالتوقيع على بيان.

فى هذا البيان أقرأ بذنبيهما فى مباشرة نشاط أدبى يدون إشراف الحزب ، وبالهجوم على باريس خارج تنظيم الحزب ، وبانتقاد صحف الحزب فى مجلات السريالية.

وتضمن البيان ضرورة نبذ كل تفكير مثالى ، خصوصا الفرويدية ، وضرورة أن يناضلا ضد التروتسكية "المضادة للثورية" وأن يشجبا بيان السريالية الثانى ويسلما كل إنتاجهما الأدبى لإشراف الحزب.. وقع اراجون وسادول .. وتحول قرار إشادة المؤتمر بالسريالية إلى إذلال لها من خلال هذا البيان.

صعق بريتون .. لقد تحول اراجون إلى خائن للسريالية .. وتسليم إنتاجهما إلى الحزب ليصدق عليه يضع للسرياليين فى مستوى صحفى جريدة "الامانيته" الشيوعية. ولا يمكن تصديق أن رقابة الحزب سوف تسمح بأكثر من جزء بسيط مما تنشره المجلات السريالية. ثم إن التحليل النفسى الفرويدى كان أساسيا للسرياليين مثلما هى فلسفة

ماركس بالنسبة للشويعيين. هذا بالإضافة إلى أن الروس لم يحبوا بفرويد وكان كتاب يوريف كانابيك Yuriv Kannabikh المسمى "تاريخ التحليل النفسي" الذي نشر عام ١٩٢٩ آخر تصريح في صالح فرويد يظهر في روسيا.

على أية حال بعد عودة أراجون وسادل إلى باريس أصدرنا في ديسمبر كتابا عنوانه "إلى المثقفين" "Aux intellectuels Revolutionnaires" أنكرنا فيه ما جاء في بيانهما في موسكو.. إلا أن ضيق بريتون تزايد بسبب محاولتهما تبرئة نفسيهما.

لم يمض عام على بيان أراجون وسادل حتى حدث تطور آخر في الصراع بين السريالية والحزب الشيوعي الفرنسي بسبب ما اشتهر باسم "مسألة أراجون" .. ففي نوفمبر ١٩٣١ نشر أراجون قصيدة باسم "جبهة حمراء" تعرض بسببها للمحاكمة ، وياد بريتون إلى الدفاع عنه ، ففوجئ بتنصل أراجون من هذا الدفاع على صفحات "الامانيتيه". رغم أن نفس الصحيفة نشرت مقالا في ٩ فبراير ١٩٣٢ تتعلق فيه السرياليين وتصف موقفهم من مسألة أراجون بأنه "طاهر وبسيط".

لقد أخذت "مسألة أراجون" شكل المنافسة على شرف الدفاع عن الشعر .. وكان واضحا أن الشيوعيين مصممون على حرمان السرياليين من هذا الشرف وعلى استغلال نفس الموضوع في تأسيس حقهم الخاص بمراقبة النصوص السريالية.

في أغسطس ١٩٣٤ حدثت خطوة أقرب للقطيعة الكاملة بين السريالية والشيوعية . في المؤتمر الأول للكتاب السوفيت أذاع اندريه زادانوف بيان الوقعية الاشتراكية الذي يحول قيمة الفن إلى مجرد دعاية سياسية .. وفي ديسمبر من نفس العام ناقش بريتون هذه الرؤية - الواقعية الاشتراكية - في مقالة بعنوان "أخبار الشعر العظيم".

وجاءت القطيعة في "مؤتمر الكتاب للدفاع عن الثقافة" الذي عقد في قصر المتيوليتيه في باريس في يونيو ١٩٣٥ ونظمته لجنة من المتعاطفين مع الثورة الروسية ومنهم باريس. وجيد والدوس هكسلي وهنريش مان وبرتولد بريخت ولوى أراجون وسينكله لوى.

طلب بريتون أن يتحدث أمام المؤتمر إلا أن طلبه رُفض. وطالب رينيه كريفيل اللجنة بالسماح لبريتون بالكلام فرفضت أيضا .. وعندما عاد كريفيل إلى بيته فتح موقد الغاز في المطبخ بدون إشعال ورقد بجواره .. في الصباح وجدوه جثة هامدة. ويرى مالكولم هاسلام مؤلف كتاب "العالم الحقيقي للسرياليين" : أنه بانتحار كريفيل انتهت الفترة البطولية للسريالية التي بدلت أيضاً بانتحار فاشي.

واصل المؤتمر أعماله .. قرأ اراجون نص خطاب كريكيل. واعترف آخرون مثل فورستر Forster يعقم ما يفعله الكتاب. وأمام انتحار كريكيل تنازلت اللجنة المنظمة للمؤتمر وساحت لبول ايلوار بقراءة خطاب من بريتون تضمن تحذيرا من أخطار المعاداة الفرنسية - الروسية. وعبر عن خيبة أمله في الحزب الشيوعي الفرنسي "الذي نسي وبوضوح وظيفته الثورية" و.. "من جانبنا نرفض أن نعكس في أدبنا وفننا أيديولوجية تغيير المبادئ "Volte- face".

إثر ذلك أصدر بريتون بيانا عنوانه "أيام كان السرياليون محقين" فضح فيه النظام البوليسي لستالين : "هذا النظام ، هذا القائد ، لا يمكننا إلا التعبير لهما بحزم عن عميق حذرنا". توالى بعد ذلك المواقف المعادية:

عندما جرت محاكمة موسكو الأولى عام ١٩٣٦ التي أسفرت عن إعدام نظام ستالين لستة عشر من القيادات الحزبية والقومية ، أصدر بريتون العديد من البيانات والنداءات التي وقعها مع عدد من الأدباء والفنانين والمفكرين ، تندد بهذه المحاكمات التي .. "تلوث شرف نظام الحكم إلى الأبد" ، كما قال بريتون في : "الحقيقة عن محاكمات موسكو" - وتطالب بوقف الإعدام. وفيه يقول أيضا: "إن الفرد - مشيرا إلى ستالين - الذي وصل إلى تلك النقطة هو الجاحد الأكبر والعدو الرئيسي للثورة البروليتارية. علينا مقاتلته بكل قونا ، وأن نرى فيه المزور الرئيسي في أيامنا ، والأكثر إجراما بين المجرمين"<sup>(١)</sup>.

وعندما جرت محاكمة موسكو الثانية شكك بريتون في اعترافات المتهمين "المزعومة" .. وأكد أن المناخ الذي انتزعت فيه "مناخ قاتل للفكرة الاشتراكية بالذات، ولكل العمل الثوري في العالم". ويدافع في "تصريح بصدد محاكمات موسكو الثانية" بشدة عن تروتسكي ودوره الهام في الثورة البلشفية ، ويذكر ستالين نفسه بإشاداته السابقة بتروتسكي قبل أن ينقلب ستالين عليه.

تركزت هذه المحاكمات أثارا عميقة في نفس بريتون حيث تؤكد زوجته الثانية جاكين لاميا: "كان سير محاكمات موسكو يدفع أندريه إلى الغوص في حالة هول ، في حالة انهيار خاصة لم يتمثل منها بسهولة وقد اصطبغت بذلك أفكاره ونشاطاته لتلك الفترة"<sup>(٢)</sup>.

وعندما علم بريتون أثناء وجوده في المكسيك بأن ايلوار ساهم بقصائده في مجلة "كومين" التي رعاها الحزب الشيوعي الفرنسي أنه على ذلك فور عودته إلى باريس..

(١) كميل قيصر داغر. مرجع سابق ص ٥٠.

(٢) للمرجع السابق ص ٥٤.



اتدريه بريتون، ريجور ريفيرا، ليون تروتسكى وجاكلين بريتون فى المكسيك عام ١٩٣٨  
وكان هذا التأييد سببا مباشرا فى كسر ايلوار لعلاقته بالسريالية والتحامه بالحزب.  
فى مقابل القطيعة مع الشيوعية الستالينية بدأت العلاقة المباشرة مع القروتسكية..  
تحدثنا من قبل عن إعجاب بريتون بتروتسكى .. وكتاياته عنه فى المجلات السريالية .  
وبعد نفى تروتسكى من روسيا عام ١٩٢٩ ظل بريتون يدافع عنه حتى اغتياله. وفى  
فبراير ١٩٣٨ تحقق لقاءهما فى المكسيك - منفى تروتسكى - والذى نتج عنه صدور  
بيان "نحو فن ثورى مستقل".

فى مقالة "زيارة لليون تروتسكى" كتبها بريتون ونشرت فى نوفمبر ١٩٣٨ يصف  
تروتسكى بأنه "الذى وضع عبقريته وكل قواه الحية فى خدمة أعظم قضيه أعرفها ..  
والمُنظر الخالد للثورة الدائمة". وفى نفس المقالة يدافع بريتون عن حرية تروتسكى: "أن  
يكون تروتسكى حرا، أن يكون قادرا على الكلام فى باريس اليوم ، فذلك رقعة من الثورة  
منتصبة من جديد".

فى خلال الأشهر الثلاثة التى قضياها معا اقتربا من بعضهما أكثر وزادت معرفة  
الواحد بالآخر ، وتعتبر جاكلين لامبا - زوجة بريتون الثانية - عن انطباعات بريتون  
حول تروتسكى قائلة: "إن ماكان يدهشه (أى بريتون) أكثر ما يدهشه ، وماكان يرجع إليه



غالباً ، إنما يرتبط بالجانب الإنساني الذي لاحظته منذ البدء : بدهيته (أي تروتسكى) الفائقة والمباشرة إزاء الأشياء الصغيرة التى كانت مجالاً فى كل مرة لشرح فنان. وكان - بريتون - يبدى إعجابه بطاقة تروتسكى غير العادية، ليس فقط على العمل ، بل على كل ما يباشره.<sup>(١)</sup>

إذن كانت هناك نقاط التقاء شخصية بينهما توضحها جاكين أيضاً: "الشمولية ، حب الحياة والناس من أجل عالم أفضل ، الصرامة ، القسوة على الذات وعلى الآخرين ، البدهية والصفاء ، التنظيم ، الدقة ، كثافة النفس ، إعادة النظر باستمرار بأفكار مقرر من قبل ، القدرة العظيمة على الجذب والافتتان ، فتوة الروح والفكر ."<sup>(٢)</sup>

أما عن نقاط الالتقاء الفكرية فكان من أبرزها: ضرورة تدمير قيم الثقافة المتخلفة وخلق قيم ثقافية جديدة ، والحفاظ على حرية الإبداع بعيداً عن ضغوط الدعاية السياسية. كما يتضح ذلك فى موقفهما المشترك من "الواقعية الاشتراكية" التى أطلقها زادانوف.

جمع بيان "نحو فن ثورى مستقل" الذى كتبه تروتسكى وبريتون مجمل الأفكار والآراء المشتركة بينهما ، حيث يبدأ بـ "نحن نستطيع القول دون مبالغة أن الحضارة لم تهدد بخطر مثلما هى مهددة اليوم". وينتهى بالتأكيد على : "حرية الإبداع".

عبر هذا البهان عن تأكيدهما على أهمية العنصر الفردى والصفات الذاتية فى الاكتشافات العلمية والفنية وضرورة احترام القوانين النوعية الخاصة التى يلتزم بها الخلق الثقافى.

"يهم على وجه الخصوص ، فيما يتعلق بالإبداع الفنى ، أن يتحرر الخيال من كل إكراه ، ألا يخضع إطلاقاً ، وبأى ذريعة من الذرائع ، لقيد يكبل به". "إذا كان على الثورة أن ترسى ، من أجل تنمية قوى الإنتاج المادية ، نظاماً اشتراكياً قائماً على التخطيط المركزى ، فإن عليها فيما يتعلق بالخلق الثقافى ، أن ترسى منذ البدء وتضمن نظاماً فوضوياً من الحرية الفردية. لا أدنى سلطة . لا أدنى إكراه. لا أدنى أثر للقيادة". وقد صاغ تروتسكى هذا المقطع بالذات مما زاد تعلق بريتون به.

سبق لبريتون أن عبر عن نفس الفكرة فى كتابه "الأوعية المتصلة" - ١٩٣٢ - حين كتب: "إن كل خطأ فى تفسير الإنسان يؤدى إلى خطأ فى تفسير الكون". كما سبق أن عبر تروتسكى أيضاً عن نفس الفكرة عام ١٩٢٤ فى كتابه "الأدب والثورة". "ليس يوسعنا أن

(١) كميل قيصر داغز. مرجع سابق ص ٦١.

(٢) (المرجع السابق ص ٦٢).

نتعامل مع الفن كما نفعل مع السياسة. ليس لأن الخلق الفني احتفال ديني وعلم روحاني كما قال أحدهم ساخراً، بل لأن له قواعده ومناهجه ، وقوانين تطوره الخاصة به ، وخصوصاً لأن ثمة دور مرموق يجرى في الخلق الفني إلى عمليات الشعور الباطن<sup>(١)</sup>.

ومع ذلك أكد البيان المشترك أن "الفن الحقيقي لا يمكن إلا أن يكون ثوريا ، أي أن يتطلع إلى نقض كامل وجذري للمجتمع وتحرير الخلق الثقافي من السلاسل" و .. "أن الثورة الاجتماعية وحدها هي التي يمكنها شق الطريق أمام ثقافة جديدة"<sup>(٢)</sup>.

لذا ينادى البيان بتجميع كل دعاة الفن الثوري المستقل للنضال ضد الاضطهادات الرجعية وخلق "الاتحاد الأممي للفن الثوري المستقل" "F. I. A. R. I." تحت شعار "استقلال الفن من أجل الثورة. الثورة من أجل التحرير النهائي للفن".

بالفعل بعدما عاد بريتون إلى باريس أسس هذا الاتحاد الذي أصدر نشرة باسم كلي صدر عددها الأول في يناير ١٩٣٩. وتوقفت بعد العدد الثاني في فبراير.

كما تضمن البيان موقفهما المشترك من النظام الستاليني في الاتحاد السوفيتي: "إذا كنا نرفض أي تضامن مع الطائفة الحاكمة اليوم في الاتحاد السوفيتي فلأنها

بالضبط لا تمثل في نظرنا الشيوعية، بل هي عدوتها الأكثر غمرا وخطرا" ... "إن الثورة الشيوعية لا تخاف الفن".

الغريب فعلاً هو أن، لا يوقع تروتسكي البيان مع بريتون. بل يوقعه - بدلا منه - ديجو ريفيرا - الرسام المكسيكي الذي كان يستضيفه. ولم أجد تفسيراً مقنعا لهذا التصرف - بل الأكثر غرابة أن يرسل تروتسكي خطاباً إلى بريتون في ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ يقول فيه: "أحى من كل قلبي مبادرتك ودييجو ريفيرا لخلق الـ اف. اى. ايه. ار. اى F.I.A.R.I. اتحاد الفنانين الثوريين حقاً .. "مستقلين حقاً". رغم أن هذه المبادرة ظهرت في بيانهما المشترك أي أنها مبادرتهما.



دييجو ريفيرا - المكسيك ١٩٢٩  
تصوير جيمس آبي

(١) لمرجع السابق ص ٦٨.

إن هل قتل بريتون ، رغم جهده العظيم ، فى التوفيق بين السريالية والماركسية؟ كما يقرر عصام محفوظ (جريدة النهار اللبنانية عدد ١٩٧٤/٤/٥) وهل قام بريتون فعلا بمحاولة "توفيق" .. الواقع كما يتضح من العرض السابق لعلاقة السريالية بالشيوعية أنها مرت بثلاث مراحل: الأولى قبل الانضمام للحزب الشيوعى الفرنسى. والثانية بعد الانضمام إليه فى عام ١٩٣٧ وحتى عام ١٩٣٢. والثالثة بعد عام ١٩٣٢ .. لقد دخل السرياليون الحزب الشيوعى مثلما خرجوا .. أى أن قناعاتهم وأفكارهم الأساسية ظلت كما هى بل ازدادت ثراء بحكم التجارب .. وفى المرحلة الثانية ١٩٣٧ - ١٩٣٢ حدثت اختيارات أساسية بينهم أدت إلى افتراق اراجون وسادل ومن بعد ايلوار عن السريالية لصالح الشيوعية.

أى أن هناك أفكارا مشتركة لدى بريتون وماركس أو أن بريتون رأى فى الماركسية ما يتفق مع أفكاره وما ينمى ويطور هذه الأفكار كما فعلت اتجاهات أخرى بأخذ ما أعجبها من آراء ماركس وبلورتها لحسابها وادعت الانتماء للماركسية .. وقد كانت هذه هى مشكلة الماركسية التى أصبحت عباءة تتسع للجميع من الماركسية الصينية إلى الماركسية الألبانية مروراً بالاتحاد السوفيتى وكوبا ، وكذا ماركسية الأخوة اليوغسلاف الذين كانوا مسيرين ذاتيا قبل أن تنهار الماركسية - بسبب كل هؤلاء - على رؤوس الجميع. لتنتهى حقبة تاريخية ، لكن ما حملته من أفكار الفلاسفة العظام: هيغل وماركس لا يمكن أن يخوها الانهيار. وبينما ننظر حولنا الآن ، فلا نكاد نسمع من أسماء الأحزاب الشيوعية، حتى الأحزاب الموجودة فيما كانت تسمى بأوروبا الغربية، إلا أن صوت السريالية مازال مسموعا ، وفى كل مكان .. لأن الفن أبقى من السياسة وأقوى .

إن بريتون لم يدع الانتماء للماركسية ... ولا حتى للتروتسكية - بعد أن شاع المصطلح رغم الاتفاق بين بريتون وتروتسكى. لأن السريالية كوّنت لنفسها عناصر متكاملة ومتميزة فى كل شئون الحياة. وهذا هو ما دفع اراجون وأيلوار إلى الافتراق عن السريالية بل والهجوم عليها .. لأنهما لم يستطيعا أن يكونا سرياليين وشيوعيين فى نفس الوقت.

ماهى الاتجاهات أو الفلسفات المنتخبة إلى اليسار التى لم تتأثر بالماركسية ..؟ إن هذا يعيدنا لمناقشة الأصول: حيث لم تكتشف الماركسية العالم .. بل أعادت النظر إليه .. كما أنها ليست أول ولا آخر فلسفة تطالب بتغييره .. والسريالية عندما تطالب بالشئ نفسه فلا يعنى ذلك أنها ماركسية.

وقفت السريالية أيضا موقفا معاديا للفاشية والنازية فلقد صدم ايلوار لأن انجارييتى Ungaretti - شاعر إيطالي كان صديقا لابلونير - أهدى قصيدة إلى موسوليني.

وعندما طالب هنري بيرو Henri Beroud - سياسى فرنسى محافظ - بإقامة حكومة فاشية فى فرنسا شُتم على أعمدة "الثورة السريالية".

وفى بيان بريتون - تروتسكى "نحو فن ثورى مستقل" تأكيد آخر على نظرة السريالية للفاشية: "إن الفاشية الهتلرية، بعد أن صفت فى ألمانيا كل الفنانين الذين عبر حب الحرية عن نفسه لديهم إلى هذه الدرجة أو تلك ، حتى ولو كانت تلك الحرية شكلية، ألزمت أولئك الذين كان ما يزال يوسعهم أن يوافقوا على الإمساك بقلم أو بريشة بأن يجعلوا أنفسهم خدم النظام ويحتفلوا به حسب الأوامر ، ضمن الحدود الخارجية لأسوأ اصطلاح".

وفى آخر بيان أصدرته الجماعة السريالية قبيل الحرب العالمية الثانية - سبتمبر ١٩٣٩. بعنوان "لأحريكم ولأسلامكم" هاجمت كلا من الفاشيين والشيوعيين.

إن هذا الموقف من السريالية يتسق مع مواقفها السابقة .. فرفض الفاشية والنازية ينسجم مع رفض الشوفينية كما يتسق مع رفض الاستعمار ورفض الديكتاتورية حتى لو كانت "ديكتاتورية حزب شيوعى".

إلا أن هناك سؤالا يظل عالقا: طالما أن السرياليين يرفضون الفاشية والنازية .. فلماذا إذن عندما قامت الحرب العالمية الثانية وضربت مدافعها فرنسا - هرب قادة السريالية من فرنسا ولم ينخرطوا فى المقاومة الشعبية مثلما فعل سرياليون - سابقون كارجون وايلوار؟؟

على أى حال يحمل بريتون فى كتابه - موقف السريالية السياسى - الرؤية السريالية لهذه المواقف بقوله: "إن حيوية أى نظام ما مرهونة بعدم اعتبار نفسه معصوما ونهائيا. ويقدر ما يقيم وزنا كبيرا لما تقدمه الأحداث من أشياء متناقضة ، إما لتجاوز هذا التناقض أو لإعادة بناء النفس بصورة أقل اهتزازا انطلاقا من هذا التناقض بالذات إذا لم يكن ممكنا تجاوزه"<sup>(١)</sup>

يظل بريتون مخلصا لمواقفه السياسية حتى النهاية: فى ١٩ نوفمبر ١٩٥٧ ينشر مقالا عن ثورة أكتوبر الروسية يقول فيه: "علينا فى أسوأ ساعات الخيبة والخزى والمرارة

(١) لمراجع السابق ص ٤٧.

- كما فى عصر محاكمات موسكو أو سحق انتفاضة بودابست - أن نتمكن من استعادة القوة والأمل فيما تحتفظ به أيام أكتوبر من مكهرب: وعى الجماهير المضطهدة لسلطتها ولإمكانية الواردة لديها بممارسة تلك السلطة فعليا.

و.. تلك النظرة ذاتها ، نظرة ليون تروتسكى التى أراها من جديدة مثبتة على أثناء لقاءاتنا اليومية منذ عشرين عاما فى المكسيك ، كافية وحدها لتلزمنى من ذلك الوقت بأن "أحتفظ بكل إخلاصى لقضية هى الأكثر قداسة بين القضايا جميعا : تحرير الإنسان" و .. "ليكن ما يعيننا هذا المساء رؤية تحتضن عبرها ثورة أكتوبر ذات الحمية الحديدية التى تحتضنها الثورة الأسبانية والثورة المجرية ونضال الشعب الجزائرى من أجل تحرره".



## [ ٤ ]

”أيها الخيال العزيز، أحب فيك  
بشكل خاص أنك لاتسامح. كلمة  
الحرية وحدها هي كل ما لا يزال  
يثيرني. إنها تجيب بالتأكيد على  
الطموح الشرعى الوحيد عندي.”

البيان الأول للسريالية





هكذا يبدأ البيان السريالي الأول -١٩٢٤- بالحديث عن ضرورة الخيال والحرية .. حتى مجابهة الجنون .. عديدة هي مدارس واتجاهات الأدب والفن على مر العصور التي أكدت ضرورة الخيال والحرية في الإبداع . ولكن أى خيال ، وأية حرية ؟؟ هنا لا بد وأن يعترضنا الخيال السريالي والحرية السريالية .. وهنا أيضا تكمن ميزة السريالية التي استطاعت أن تبحث وتطور وتؤكد خيالا وحرية لربطها باسمها..

"السريالية: "تلقائية" Automatism " نفسية خالصة نعبر بواسطتها - سواء شفاهة أو كتابة أو بأى طريقة أخرى - عن الوظيفة الحقيقية للتفكير. تفكير يملأ فى غياب كل تحكم يمارسه العقل ، وخارج أى سيطرة مسبقة لجماليات أو أخلاقيات".

"بنيت السريالية على الاعتقاد فى الحقيقة العليا لخلق أشكال التداعى المهملة حتى الآن، فى القدرة الكلية للحلم ، باللعبة المجردة للفكر. تقود - السريالية - إلى تدمير نهائى لكل الآليات (أو التلقائيات) النفسية الأخرى وأن تحل محلها فى حل المشاكل الأساسية للحياة".

هكذا ينتهى البيان السريالي الأول إلى توضيح المعنى .. أو الرؤية الخاصة بالسريالية والتي تبدو فى إبداع السرياليين سواء المكتوب أو المرئى.

إذن لقد اعتمدت السريالية فى الإبداع على الخيال والحلم والتداعى الحر المتدفق من اللاوعى .. وكونت هذه العناصر رؤيتها:

الحلم: "ليس فقط حلم اليقظة .. ولكنه أيضا الحلم الحقيقى أثناء النوم" ، والذي تراه السريالية : " متوصلا ويحمل آثار تنظيم. الذاكرة وحدها تدعى لنفسها حق تقطيعه ، حق عدم الالتفات إلى الحالات الانتقالية وتقديم سلسلة أحلام بدلا من الحلم". (البيان الأول).

"أعتقد فى انحلال مستقبلى لهاتين الحالتين اللتين تكونان فى الظاهر متناقضتين. وهما الحلم والواقع ، إلى نوع من الواقع المطلق ، يكون سرياليا لو استطاع أحد أن يناديه كذلك".

إن .. لماذا لا نعطى الحلم اهتماما كافيا فى حياتنا؟ ولماذا لا نمنح الحلم قيمة اليقين به تلك القيمة التى نرفض منحها أحيانا للواقع؟. ولماذا لا نتوقع من إشارة الحلم أكثر مما ننظر من درجة الوعى؟ ثم .. ألا يمكن الاستفادة من الحلم فى حل مسائل الحياة الأساسية؟؟.

كل هذه أسئلة طرحها بريتون في البيان الأول للسريالية .. بل إن الفكر - اليقظة ليس مفصولا عن "إحياءات تأتيه من ذلك الليل العميق" أى لحظات اللاوعى .. أو لحظات الحلم .. حتى أن توازن هذا الفكر توازن نسبي .. إنه يكتفى فقط بالنتيجة: "هذه المرأة تبهره" ولكن أى انهيار هذا؟ ومن أين أتى؟ وكيف؟.

كلها أسئلة إجابتها فيما وراء الفكر اللاوعى .. فى لحظات اللاوعى .. أو لحظات الحلم وهكذا .. إن الإنسان فى حالة الحلم لا يفكر فى الواقعية .. أى أنه لا يفكر فى مدى واقعية أو إمكانية إحداث الحلم .. أنه يستسلم لها فقط .. "تلك المتسربة من اللاوعى والعقل الباطن والرغبات المتحققة والمحبطة" .. وبهذا فهو يبدو أكثر حقيقة من الواقع .. أو على الأقل .. أقل زيفا .. إننا نتعرى تماما فى تلك اللحظات - نبتعد عن الضغوط والمجاملات والمناورات ولعبة الذكاء المكشوفة أو المستترة .. بل فى هذه اللحظات يفرض علينا الإبداع .. فمن يسكها؟ من يستفيد بها؟.

"حدث ذات مساء قبل النوم - يحكى بريتون - أن التقطت جملة ملفوظة بوضوح .. جملة غريبة لا تحمل أثر الأحداث التى كنت ممتزجا بها فى تلك اللحظة .. جملة بدت لى ملحة .. كنت أعد نفسى لتحاولها إلا أن طابعها العضوى جذب انتباهى .. كانت شيئا شبيها بـ(ثمة رجل شطرته النافذة إلى شطرين). مصحوبة بالتمثل البصرى الضعيف لرجل تقطعه من النصف الأعلى نافذة عمودية إزاء محور جسمه .. وفهمت أنني أمام صورة من نموذج نادر، وسرعان ما راودتنى فكرة إدخالها - الصورة - فى مادة البناء الشعري لدى .. وسرعان أيضا ما أفسحت المجال أمام تلاحق يكاد يكون متقطعاً لجمل لم تكن أقل مفاجأة ، بل تركتني تحت تأثير انطباع بأن تحكمى بذاتى حتى ذلك الحين كان وهما ولم أعد أفكر بوضع حد للصراع اللانهائى الذى يحدث داخلى". (البيان الأول للسريالية).

هكذا يشرح بريتون قصة استفادته من لحظات حلم - لاوعى - فى كتابه شعرية .. ثم يواصل العمل مع فيليب سوبو عام ١٩١٩ .. فى هدوء .. يحاول الواحد الدخول فى حالة اللاوعى وينطلق .. ويسجل الآخر ما ينطق به خلال هذه الحالة .. وفى النهاية تجتمعت نصوص نشرت فى كتاب "الحقول المغناطيسية".

لقد استفاد بريتون فى هذا الكتاب من طرق فرويد فى تقصى أسباب الأمراض ، وكان يجريها بين الحين والآخر على المرضى أثناء الحرب العالمية الأولى. ويوضح بريتون هذه التجربة قائلا: "لقد قررت أن أستخلص من نفسى ما يحاول المرء استخلاصه

من المرضى ، وأعنى بذلك المونولوج الذى يلقيه المرء بسرعة ودون تمهل بحيث لا تكون للحاسة النقدية عند الذات الفاعلة أى سيطرة على هذا المونولوج. إذ تضرب الذات الفاعلة عرض الحائط بأى تحفظ أو تكتم، وتطلق العنان لنفسها فى التعبير بصوت عال عما يجيش بصدرها“.

ويسترسل بريتون فى البيان السريالى الأول فى شرح تجربة “الحقول المغناطيسية” التطبيقية فى الكتابة الآتية:

”بدا لى وما يزال - تشهد على ذلك الطريقة التى بلغتنى بها جملة الرجل المقطوع - أن سرعة الفكر ليست أكبر من سرعة الكلام ، وأنها لا تتحدى بالضرورة اللغة ولا حتى الريشة التى تجرى. ضمن هذه الحالة ، شرعت مع فيليب سوبو الذى أخبرته باستنتاجاتى الأولى نسود الصفحات، غير مباليين بما يمكن أن يتأتى عن ذلك من الناحية الأدبية. تكلف سهولة الإنجاز بالباقي. كان يوسعنا فى نهاية النهار أن يقرأ الواحد للآخر حوالى خمسين صفحة كتبناها بهذه الطريقة ونقارن بين النتائج. كانت كتابات سوبو وكتاباتى تمانان إجمالاً عن تماثل واضح: نفس عيب البناء. نفس نقاط الضعف. لكن هناك أيضاً اختيار جيد لصور متميزة لم تكن نستطيع إعداد أى منها عن تصميم مسبق. هناك أسئلة خاصة جداً وبعض الجمل الهزلية الحادة .. بدت لى الفروق التى بين نصينا ناتجة أساساً عن مزاج كل منا ، لأن مزاج سوبو أقل جموداً من مزاجى. ولقد أخطأ فى توزيع بعض الكلمات على شكل عناوين فى أعلى بعض الصفحات بروح مأكرة بلا شك - إذا سمح لى بهذا النقد الخفيف. وأنا أعترف بإنصاف أنه عارض دائماً ويشده أى تعديل أو تصحيح مهما يكن صغيراً فى سياق أى مقطع من النوع الذى كان يبدو لى غير مناسب. وكان محقاً تماماً فى ذلك“.

وينتهى بريتون إلى تقرير أنه من الصعب تثمين القيمة الحقيقية لهذه النصوص .. بل من المستحيل. تميزنها من القراءة الأولى .. لأنها عناصر غريبة على من يكتبون بقدر ما هى غريبة على أى إنسان آخر ولا بد أن يشعر أمامها بالحنز. من الناحية الشعرية - يصف بريتون - تتمتع بدرجة عالية من اللامعقلوية المباشرة. التى تكمن ميزتها فى كونها تعلن عدداً من الخصائص والوقائع التى ليست أقل موضوعية من غيرها.

ويستدل هيربرت ريد من هذه التجربة على أن السريالية كانت فى المقام الأول قضية إبداع شعري ، أما الرسم والنحت فلم يكونا سوى تعبير تشكيلي عن تلك الروح الشعرية.

بعد ثمانية وأربعين عاما من هذه التجربة ، ويعد قطعة نهائية مع السريالية يرجع لواجون واصفا هذه التجربة: "أصبحت "الحقول المغناطيسية" عمل مؤلف واحد برأسين ، والنظرة المزدوجة وحدها سمحت لفيليب سويو وأندريه بريتون بالتقدم على الطريقة التي لم يسبقهما إليها أحد، في تلك الظلمات التي كانا يتكلمان فيها بصوت عال . إن علينا أن ننظر إليه اليوم على أنه ، في فجر هذا القرن ، اللحظة التي ينطفئ فيها كل تاريخ الكتابة"<sup>(١)</sup>.

وقد عاود بريتون تكرار تجربة "الحقول المغناطيسية" مع بول ايلوار عام ١٩٣٠ فقاما معا بكتابة "الحمل بلا دس" وقام الكاتب اللبناني المبدع عصام محفوظ بتجربة أخرى لاستخلاص العلاقة بين الكتابة الآلية السريالية كما جاءت في كتاب "الحمل بلا دس" والكتابة اللاواعية لمرضى نفسيين في مستشفى "دير الصليب" في لبنان. فقد أورد فقرة من كتاب بريتون - ايلوار وفقرة أخرى من رسالة كتبها أحد المرضى .. يقول بريتون وايلوار في "الحمل بلا دس":

"مرحبا ياسادتي ، مساء الخير ياسيداتي .. وجماعة الغاز. سيدي الرئيس أنا تحت أمرك، عندي فانوس في الدراجة ، وضعوا القط ، الكلب ، أمي وأبي ، أولادي ، النسر في عربتهم الصغيرة. وضعوا هذه النماذج الفقيرة في المقطورة التي تدور مفاصلها ، تدور وتدور. من جسر آخر تسقط الإبر مثل ضربات السيوف. المقبرة في طرف القرية قرب البلدية. هذا لا يساعد على إعادة ربط حلقات العائلة في زمن الجماعة".

أما مريض "دير الصليب" فيقول: "لحضرة الحكيم .. حكما الخ .. من بعد اليوم أعرض. لما كان هذا الدير والصليب ، الذي هو ليس كتابة عن ورش أشغال وتعمير وسرقات كذا الخ .. التابع انجادية وأدى شحور العليا مستشفى دير ماريوحنا .. مكان مشاهير اللصوص من قديم الأزمنة ، وطوابقه السفلى ملصوقتين العماد فوق الشحار كذا وأكثرية الموجودين فيه من العدمانيين بالعاهات والمتسولين واللصوص .. ولم يتم ترسيمه وتعميره الآن سوى بدسائس أعظم وأفظع لصوص عرفهم التاريخ والتأحين إليه من تلك الأنحاء الذين دوخوا البلاد بدسائسهم وفظائعهم وسرقاتهم الخ! لذلك يقتضى وضع قرار إلى المراجع التنفيذية بتجربة أعظم غارات جوية بالهرايق ساحقة ومشتركة عليه.

حضرت عزتلو أفندم دامت معاليكم .. ابن عمي المدعو (...) بمناسبة انتخاب رئاسة

(١) كميل قيصر داغر، مرجع سابق ص ٢٧.

الجمهورية يقتضى تخيب اللي بيغنى في الراديووات ويتداخل في كل المسائل المهمة وفي كل شاردة وواردة ويسطر على المرافئ بأسطوله<sup>(١)</sup>.

يثبت هذان النصان التلقائيان ، الشيء المشترك بينهما ، رغم أن كتاب النصين مختلفون ، فغير اختلاف الجنسية ، الأولان ليسا بمرضىين نفسيين ، بينما الأخير مريض نفسى ، وهذا الشيء المشترك بينهم هو بالضبط ما يصفه بريتون في طريقة تطبيق الكتابة الآلية في مقطع من البيان الأول للسريالية حيث يقول : "ليأتك أحدهم بأدوات الكتابة بعدما تقيم في مكان يتفق ما أمكن وتركيز فكرك على نفسه. وضع نفسك على راحتها في أكثر الحالات سلبية أو انفتاحا. وأكتب بسرعة ودون موضوع سابق للتصميم، بسرعة تكفى لتمنعك من الحفظ أو أن تساق إلى استعادة ما تكتب ، وسوف تأتيك الجملة الأولى دون عناء. لأن في كل ثانية ، والحق يقال ، جملة غريبة عن تفكيرنا الواعى لا تلتصم إلى البروز إلى النور".

بيد أنه لا يحق لنا أن نستخلص من ذلك أن الكتابة الآلية لا معنى لها، فكل ما يوجد يحمل معنى وكل ما يوجد في الإنسان يحمل معنى إنسانيا. وليست الكتابة الآلية نتاج الصدفة (وهي لفظة مناسبة جدا للتمويه على ما لا نعرفه) بل هي بطبيعتها ثمرة الإنسان وتعبير مباشر عن الواقع الإنساني<sup>(٢)</sup>.

ورب معترض يقول أنه من الممكن أحيانا، بجهد تقوم به الذاكرة ، أن يستعيد المرء جميع اللحظات التي اجتازها الوعي وجميع أطوار الخلق الشعري وأن يوضح بذلك تسلسل الصور الذي استطاع أن يؤدي إلى الخلق الشعري النهائي. والأمر صحيح ، ولكنه لا يلغى كون ما تحت الوعي هو المغذى الوحيد بالصور الشعرية وتجميعها العضوى. أما القول بالعكس فمعناه الإدعاء بأن صور الفيلم لا تصدر عن جهاز البث بل عن تسلسل هذه الصور على الشاشة.

وكما أن للكتابة الآلية مسيبا بل لأن لها مسيبا، كذلك لها معنى. إنها سيل كلامى يجرى، تدفعه اندازات داخلية أو قوى محركة لا علم لنا بها والأمر وحده يزودها بالمعنى. إن لخيوط الماء الجارى معنى لكونه يجرى فقط.

(١) عصام محفوظ. السريالية وتفاعلاتها العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٨٧. ص٢٧، ٢٦.

(٢) ميشيل كاروخ . اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية. ترجمة الياس بديوى. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٣. ص١٣٧.

وكذلك أمر هذا الينبوع الحى الذى يتفجر من حقول الكلمات - الصور الممتدة ما تحت الوعى ، وبما أن الأمر هنا لا يدور حول واقعة طبيعية وحسب بل حول واقعة إنسانية، فإن يكون لها معنى يعنى أن لها معنى بالنسبة لمصير الإنسان ، طفيفا كان هذا المعنى أم رئيسيا ، واضحا أم خفيا. والأمر الرئيسى الناتج عن الكتابة الآلية أن هذه الحقول الكلامية بالتأكيد لا تظل في حالة الركود التى كانوا يفترضونها فيها. فقبل أن ندرك الأهمية التى يمكن أن تحملها الكلمات يتأكد هذا الأمر الرئيسى المذهل: إن الكلمات تجرى من الذنب. فقبل أن يدركها الوعى تسرع هى لملاقاته تدفعها حركتها إليه. ذلك أنه فى ظلال ما تحت الوعى الشاسعة توجد منجدرات ذهنية تنحدر عليها الكلمات سيولا رائعة تشع بكل بريق صورها. بذلك تنكشف منظومة واسعة من الجبال والمياه تقع على السفح المظلم من الوعى وتغذى دون ما انقطاع سفوحه المشرقة. فليست الكتابة الآلية ثمرة ابتداء سخيف وإنما هى الحالة التطبيقية القصوى لظاهرة عامة على الإطلاق.<sup>(١)</sup>

إن نور الشمس اللامحدود يشرق فى الظاهر دون منافس على العالم ، بيد أن آلافا من بين آلاف المارة الذين يستخدمونه لأغراض المرح أو العمل ينسخونه فى وضع النهار من نواظرهم بغير ما انتباه ، منهم العلماء والعشاق والمناضلون ورجال الأعمال والعمالون والمهوسون والمتصوفون ... ودون أن تفهم أجفان الجسد ، تقوم أخرى داخلية بإقصاء أشعة الشمس ، بينما تمثل عين العقل بضياء غير مادية. إن شمس منتصف الليل تشرق فى وضع النهار أكثر مما تفعل شمس النهار فوق جسر "الانفاليد"<sup>(٢)</sup> وداخل المترو ، وعلى سهول "البوس" وعلى قفار مصر وفوق السفن المأخرة فى عرض المحيط الهادئ وفى كل مكان فى العالم يقطنه أناس تائهون فى تأملاتهم.

"ذلك قانون لا مفر منه فى الفكر. فإذا ما راقب المرء نفسه فى الشارع لحظة توقفه عن التفكير فإنه يلاحظ أنه ما كان قبل ذلك حاضرا فيما يجرى حوله. كانت العينان مفتوحتين تبصران ولكن الوعى لم يكن ينظر ، فإن اتفق حيناً أن ينتبه لمشهد خارجي ، وقع إذ ذاك بالضبط انقطاع فى سلسلة تأملاته. والمرء لا يستطيع أن يعنى هذا الظلام ساعة ما يخيم ، لأنك إن وعيته كان وعيك كافيا ليذكر بوجود العالم الخارجى الراهن وبما أنه حاضر وجدت فى الحال ملمسه المظلم".

وفى حالة الإطلام هذه يسود ضياء ليلى ما هو إلا ضياء الصورة. والمصورون لا ينفردون فى استخدام الحجرة السوداء لتظهير صورهم عن طريق الكاشف فأعمال الفكر

(١) المصدر السابق ص ١٤٠ . (٢) «الانفاليد» اسم كوبرى على نهر السين فى باريس.

تتم هي الأخرى في حجرة سوداء داخلية تنكشف فيها الصورة الذهنية لتبرز على شاشة الوعي.

”وطبيعي ، والحالة هذه أن يتمكن المرء أيا كان ، لو شاء ذلك ، من العثور في ذاته على المصادر الآلية للكلمات والصور. إنه لا أحد يخلق أفكاره بالمعنى الحقيقي للكلمة ، وإنما يستطيع أن يشرف إلى حد ما على خلقها بمقدار ، على أن يستقيها بآدئ الأمر من مناطق نفسية لا ترقى إليها الملاحظة المباشرة حالياً“.

”وكما أن الشمس المرئية لا تستطيع استنبات النباتات وإنضاج الثمار في الأثير أو على الصخور المتبسة بل في الأتربة المليئة بالذور النشطة والعناصر المغذية ، كذلك لا تصنع شمس الوعي حصاد الفكر جملة وتفصيلاً بل ينبغى لها أول الأمر بلوغ تربة ما تحت الوعي العميقة بما فيها من بذور وأغذية تتبقي منها هذه الكتلة الحية من الكلمات والصور التي تطلق في سماء الفكر طائفة لا تحصى من الزهور والثمار“.

”وغالباً ما يتشبثون ، بفعل تصور سابق غريب ، باعتبار نتاج الآلية وكأنه محض نفايات لنشاط الفكر ، وأى احتقار يحملون لفظة ”النفية“! لكننا نستطيع على هذا النحو أن نهزأ من الذاكرة كأن لا نعتبرها هي الأخرى سوى بقايا جامدة غابرة. بيد أن التجربة الكلية كافية لتدل إلى أى مدى تهدر هذه البقايا ضرورية للحياة ، فالإنسان إن يعدم الذاكرة يصبح إنساناً ميتاً نفسياً ، وبما أنه لا يذكر شيئاً فلن تكون له سلطة على الحاضر أو المستقبل وسيظل دوماً يبرز تحت وطأة شكل الأشياء الذي لا يدركه مطلقاً وفيضها المتحرك الذي لن يعثر فيه على أية علامة مميزة“.

ورب معترض بأن الكتابة الآلية لا تقدم في الغالب سوى بقايا طفيفة بينما تشكل الذاكرة لوحة مرجعية صلبة وواضحة. إلا أن في الذاكرة فجوات كثيرة وشقوقاً ولسنا نتصرف بها على هوانا وبالمقدار الذي نريد.

”وما ذلك على أية حال بالمهم ، بل جرى بنا أن نشير إلى أن الكتابة الآلية تضطلع بوظيفة مختلفة تماماً ، وهي أكيدة وحيوية على ما فيها من غرابة ، وشأنها شأن الحلم ، وهي بمثابة الصفحة النهارية منه وأداة التقاطه الصناعية“<sup>(١)</sup>.

يؤكد ميشيل كاروج على أن الكتابة الآلية من حيث المنطلق اكتشاف لا ابتداء: ”بمعنى أنها ليست ثمرة مصطنعة واعتباطية وليدة مشروع إنسانى بل وقوف على ظاهرة من الطبيعية ، والطبيعة الإنسانية في هذا المجال. إنه اندفاع قمم قارة مجهولة خارج

(١) المصدر السابق ص ١٤٢ .

الظلمات قبل أن تكون أسلوبيا أوباً أخرى ، وطبقاً لما سنرى ، مجموعة من أساليب الكتابة يمكن أن تتأكد فيها المهارة أو عكسها ، النبوغ الإنسانى أو الصماقة<sup>(١)</sup>.

فالكتابة الآلية قديمة جداً وحديثة جداً فى آن معا . وتؤكد كونها أسلوبيا فى البحث العقلى مغاربا لأبحاث التحليل النفسى وأنها كذلك تجدد لمظاهر العرافة والوساطة والمظهران لا ينفصمان فى السريالية.

ويمكن اعتبار ما يقوله الصوفيون فيما يطلق عليه "حالات الوجد" نوعاً من "القول الآلى" الصادر عن لاوعى القائل. وقبل الصوفيون بزمان اعتبر أفلاطون حالة الوجد هذه - ويطلق عليها الحماسة - سبب إبداع الشعراء المجيدين. والحماسة عند أفلاطون نوع من "ألمانيا". أما "ألمانيا" هذه فى لفته فهى الخروج عن الحياة المألوفة للكشف عن مناطق الوجود المجهولة. وألمانيا فى رأى أفلاطون من شأن الشعر والصلاة والرؤيا.

يقول أفلاطون:

"لا يدين الشعراء المجيدين بكافة قصائدهم الجميلة للفن بل للحماسة أى لنوع من ألمانيا ، والأمر واحد فيما يخص الشعراء الوجدانيين المجيدين ، فهم شأن كهان "سبييل" (ابنة السماء وآلهة الأرض لدى قدماء اليونان) الذى لا يرقصون إلا إذا خرجوا عن طورهم ، لا يجدون أناشيدهم الجميلة فى الحالة الطبيعية بل فى غمرة الوحي والانخطاف ... إن الشاعر كائنٌ خفيف مجتج ومقدس ، وهو عاجز عن التأليف ما لم تدركه الحماسة وتخرجه عن طوره وتفقد العقل"<sup>(١)</sup>.

لقد نادى أفلاطون منذ ذلك بالتمائل العميق بين الشعر و "الخروج عن العقل" والانخطاف والقدرة العرافية ؛ وفى ذلك شجب للشعر على أنه صناعة وإلهاء ، وفيه المبادئ الأساسية التى ينطلق منها المفهوم السريالى ، ولكن عليه أن يعريها من كافة أطرها الأسطورية ليحل محلها مفهوماً وطرائف علمية.

وقد تجلوا شباهنا اليوم ابتسامة حينما نقرأ تصريحات العديد من الشعراء الذين يدعون منذ الإغريق أن الوحي يأتيهم عن طريق ربات الشعر ، ولكن حقيقة سامية تختفى خلف هذا التشخيص الساذج مفادها أن الشاعر لا يبتدع بكل يكتشف ، ولا يضع بل يتقبل.

ذلك أن الاعترافات لا تحصى ، تلك التى يقر فيها الكتاب أنهم ما ابتدعوا بل أخذوا مؤلفاتهم عن طريق وحى خفى إن هو إلا التسمية القديمة لتجليات ما تحت الوعى. وفى

(١) المصدر السابق ص ١٤٥ .



كتاب كاروج عشرات الأمثلة فنذكر منها:

"هوفمان" الذى يصرح: "إنى أنسخ ، كما أؤلف ، ما أسمعهُ يُملى على من الخارج". وكذلك يقول "نيتشه" إذ يكتب: "يصبح شئ ما مرثيا ومسموعا بتأكيد ووضوح لا يوصف .. والمر لا يبحث بل يأخذ". ويقول "ريتيف دى لا بروتون": "إنى أؤلف عادة تحت تأثير نشوة آلية". وعلى النحو نفسه يحدد "بارى دوريفى" طريقته فى العمل على أنها "ضرب من السرمنة يصفاء ذهنى شديد".

ولا يذهب "الفونس دوديه" حتى القبول القاطع بهذه الدرجة من الآلية ولكنه يقر بنهج تلقائى يحدد مصدر كتبه: "إننى أدع للوقائع أن تتشكل فى خاطرى بمفردها، وكتبى توضع على سجيبتها فى فكرى دون أن أتدخل فى الأمر مطلقاً". وقد كتب "جيمس لوبا" يقول:

"كانت" جورج ايليوت "تؤكد ، رغم نزعتها الوضعية فى الفلسفة ، أن هناك آخر من دونها" فى جميع ما تعتبره الأفضل من مؤلفاتها يسيطر عليها ويحملها على الشعور بأن شخصيتها ذاتها لا تعدو أن تكون محض أداة يعمل الفكر من خلالها . ويشير "لوبا" كذلك إلى أن "كونغفيلو" كان يقر بدوره أن "أنشودة السفينة هيسبيروس" تبلغ إليه تامة التأليف بمقاطع كاملة.

وحتى الأخوان "غونكور" يصرحان قائلين:

"هناك قدر محتوم فى الصدفة الأولى التى تملى عليك الفكرة. ثم تأتيك قوة مجهولة وإرادة عليا ونوع من ضرورة الكتابة تسيطر على العمل الأدبى وتوجه القلم حتى ليخرج الكتاب أحيانا من بين يديك ولكنه لا ينبع فيما يبدو من ذاتك". ويوسعنا كذلك أن نقرأ بشأن "ديدرو" العقلانى جدا ما سطره قلم العلامة "لودفيك هاليفى": "يقول "لودفيك" إن "ديدرو" يجيد دوما عندما يستعجله صاحب المطبعة والزمن. وأن لا شئ يعكر من صفاء أفكاره ويبدل من سحر مقالته عندما يؤلف بسرعة ودونما تشطيه. وأن مساوئه ناجمة عن تصحيحه".

ولنزد فنستشهد بـ"هنرى غيوز" وقد عرضوا عليه ذات يوم موضوع مسرحية فما استطاع أن يستخلص منه شيئا ، فإذا هو يشهد فجأة ويعد انقضاء شهرين الظاهرة التالية:

"كنت فى سريرى فى حوالى الخامسة من الفجر مستيقظا تماما وواعيا .. وصافى الذهن حتى النشوة ، إن لم تتناقض اللفظتان. والكل خبير بذلك ساعة يخالجه الشعور

بقدرتك على احتواء العالم بفكرك. وفجأة حلت مأساة "سان موريس" جاهزة في خاطري بشخصياتها وحوادثها وكل فصل منها وكل مشهد بدوره .. أجل لقد كتبت وكان آخر يملى على. وفي عين العديدين أنها ربما كانت أفضل من كل ماعداها".  
وقد غرف "عوته" نفسه ، من المنابع نفسها. وإليك كيف يروى عن نشوء عدد من قصائده:

"ما كان يخالجني أى شعور بها ولا تراودني أية فكرة مسبقة ، بل كانت تهبط على بفتة ومرادها أن تؤلف فى الحال إلى حد أشعر معه أننى مدفوع بالغريزة إلى كتابتها فى المكان الذى أجد نفسى فيه وكأنى فى حلم. وكثيرا ما وقع لى فى حالة السرملة هذه أن أمسك أمامى بورقة مائلة وأن لا أتبين ذلك إلا عندما أفرغ من الكتابة أو عندما ينقصنى المكان لمتابعتها".

ويضيف كاروج مثالين آخرين يكتسبان فى السريالية أهمية خاصة لأن "بروتون" قد أشار بنفسه إليهما واستلهمهما مباشرة.

فإليك أولا إقرار "والبول" مؤلف "قصر أوترانت" أولى الروايات السوداء:

"هل تودون أن أقول لكم ما كان مصدر هذه الرواية؟ لقد استيقظت من حلم ذات صباح من أوائل شهر يونيو الماضى وكل ما استطعت تذكره أننى وجدت نفسى فى قصر قديم. وقد شاهدت على أعلى حاجز للدرج الكبير يدا عملاقة ترتدى لباس الحرب. وفى المساء نفسه جلست وشرعت أكتب دون أن أعلم إطلاقا ما كنت أزمع قوله أو روايته".

ويستشهد "بروتون" كذلك فى صفحة هاسمة من البيان الأول بهذا المقطع البارز لـ "كنوت هامسون" (Knut Hamsun):

"عثرت فجأة وعن طريق الصدفة على جمل رائعة الجمال لم يسبق أن خططت مثلها فكننت أرددها لنفسى بتؤدة وكلمة فكلمة ، فأجدها رائعة وأن دققها لا يتوقف. ونهضت فأخذت ورقا .. وأمرى كمن تقطع أحد أوردته ، فالكلمة تدفع الأخرى وتحمل محلها وتأنلف مع واقعها ، والمشاهد تتراكم والحوادث تتدافع والردود تتبثق فى رأسى فأحس بمتعة هائلة".

أما إلحاحنا على أن آلية الكتابة ظاهرة ترجع إلى أقدم العصور وأن أفلاطون نفسه قد استلهم بالتأكيد تقليدا مغرقا فى الماضى ، فلا يتأتى منه إطلاقا أن أصالة السريالية قد زالت لهذا السبب. ذلك أن منتقديها أنفسهم يقررون بوجود رباط وثيق لا ينفصم بين السريالية والآلية لا سابقة له فى أية مدرسة شعرية ، ذلك أن "بروتون" قد وعى قيمة

الآلية ودورها فى عملية الخلق بوضوح لا مثيل له إلى جانب استخدام ثابت للآلية بإحكام منظم لم يعرف قبله. فليس قبل السريالية سوى ما قبل تاريخ الآلية.<sup>(١)</sup>

إن هذه الرؤية بدأت - كما أشرنا إلى ذلك - من اهتمام بریتون بعلم النفس وإعجابه بفرويد. ووجد مجالا عمليا فى أدائه الخدمة العسكرية فى مستشفى "نانت" حيث صادق الغرب "جاك فاشى". وفى مستشفى "سان ديزيه" العسكرى للأمراض العقلية حيث عمل مع د. ليروى زميل د. "شاركو" رائد علاج الهستيريا بواسطة التنويم المغناطيسى . وحيث شارك بریتون فى علاج حالات من الهارانويا. أشارت اهتمامه بالخط الفاصل - أو الواصل - بين الواقع والخيال .. ثم فى مستشفى "دى لا بيتيه" فى باريس حيث عمل مع أكبر طبيب نفسى فى فرنسا فى ذلك الوقت د. جوزيف بابنسكى.

كما استفاد السرياليون - من بحث أجراه "تيودور فلورنو" *Flaurnoy Theodore* مع الوسيلة "كاترين ميلار" والتي تعرف باسمها المستعار "هلين سميث". فقد تابع فلورنو على مدى خمس سنوات - من ١٨٩٤ إلى ١٨٩٩ - جولاتها اللاعقلانية الظاهرة بينما هى فى حالة النشوة أو اللاوعى .. كانت أحيانا أميرة هندية وأحيانا الملكة ماري انطونيت وأحيانا تتحدث عن زيارتها لكوكب المريخ وتصف ملابس وشعب وحتى لغة أهل الكوكب .. واكتشف فلورنو أن هناك حقيقة نفسية فى كلامها وتصرفاتها. كما نسب لنشاط اللاوعى تحقيق مواهب الإبداع .. ونشر عام ١٩٠٠ تقريراً بنتائجها فى بحث بعنوان: "من الهند إلى كوكب المريخ". كما عرضت الرسوم التى رسمتها هيلين سميث فى حالة اللاوعى فى جنيف وباريس.

لقد انكشف عالم مثير للسرياليين .. وشيئا فشيئا تتبلور أمامهم أفكار ورؤى وإبداعات .. ولا يتوقفون عن التجريب والمغامرة.

ووجد بریتون فى بعض ممن التحقوا به ما شجعه على الاستمرار: "كريفل" مثلا الذى التحق بالسرياليين فى شتاء ١٩٢٢ كانت لديه خبرة فى تحضير الأرواح من سيدة رأت أنه يملك قوة "وساطية". ووجد بریتون فى خطابات انطونان ارتو إلى جاك ريغرا أفكارا قريبة جدا من أفكاره حول التلقائية النفسية : فى يناير ١٩٢٤ كتب ارتو: "أنا رجل يعانى كثيرا فى عقله ، ولهذا لى الحق فى الكلام" ومرة أخرى كتب أن تدفق الصور من عقله سريع جدا إلى حد يسمح بترتيبها كشعر متماسك.

فى شتاء ١٩٢٢ عقدوا جلسات روحية فى منزلي بریتون وبيكابيا وكان "روبير

(١) المصدر السابق ص ١٥٠-١٥٢ .

ديسنوس" أسرهم للدخول فى حالة اللاوعى .. كان يحتاج فقط إلى أن يفلق عينيه ويشرب "البيرة" ويسرح .. ثم ينطلق فى بلاغة وتتدفق الكلمات من فمه .. وعندما يدخل الواحد فى حالة اللاوعى كان يرد على إجاباتهم ، مثلما سألوا دسنوس ذات مرة: "ماذا ترى؟ فأجاب "الموت" وعندما يسألوه ماذا تعلم عن ايلوار - وكان ايلوار يضع يده عليه - أجاب "كيريكو" فسألوه: "هل سيلتقى بكيريكو قريباً؟ أجاب: "المعجزة ذات العينين الرخوتين كطفل صغير" فسألوه "ماذا ترى من ايلوار" أجاب: "أنه أزرق". وعندما سألوه عن بيريه أجاب: سيموت فى مقطورة مليئة بالناس" ... وهكذا..

أحياناً تكون الجلسات مرعبة مثلما حدث عندما تنبأ كريفل بموت أصدقائه. وفى مناسبة أخرى حرضهم على الانتحار الجماعى. ويضعهم استيقظ عندما شعروا بأنهم يخنفون أنفسهم. وذات مرة لاحق ديسنوس ايلوار بسكين. وعندما وصلت الجلسات إلى هذا الحد الخطير توقفوا عنها.

إلا أن المهم هو المقصود من هذه الجلسات؟ بالطبع ليس المقصود أن يتحول السرياليون إلى "محضرى أرواح" أو عرافين .. ولكنها كانت جزءاً من تجاربهم العملية الإبداعية بحثاً عن حقيقة جديدة .. واقع آخر .. وبالتالي أدب آخر وفن آخر .. يخلق بريتون: "إن ما مثلته تلك المعجزة هو مقدرة دسنوس على الانتقال إرادياً وبسرعة من تفاهات الحياة الجارية إلى منطقة إشراق وبوح شعري".

وهكذا تراوحت الجلسات بين محاولات تنبؤ واكتشاف لغة جديدة للكتابة .. وصور جديدة للإبداع وعلاقات جديدة بين كل هذا وبينهم وبين العالم الخارجى..

لكن .. هل كانت هذه الحالات حقيقية بالفعل؟ أى هل كانوا بالفعل يدخلون فى حالة لاوعى حقيقية؟ بالطبع لا يمكن الجزم بأنهم جميعاً ودائماً كانوا يفعلون ذلك.. ولكن لا يمكن الجزم أيضاً بأنه لم تكن هناك حالات حقيقية بالفعل .. وهناك وسائل للدخول فى حالة لاوعى منها التنويم المغناطيسى أو السكر أو النوم وغيرها. وقد أشرت من قبل إلى أنه حدث فى نفس الفترة أن أصبحت الأمور الروحية والطب النفسى موضحة فى باريس. بل انتشرت اللغة الإكلينيكية للطب النفسى بشيء من التشويش والتشويه فى صالونات ومقاهى باريس. ووجدت كتب بول بورجيه Paul Bourget ورواياته إقبالا شديداً ، ومنها كتابه "علم نفس الحب الحديث".

فى بيان السريالية الثانى -١٩٢٩- مزيد من الضوء على معنى ومقصد ، السريالية حيث يبدأ بحوار بين دكتور دى كلير امبو والبروفسور جانيه فيقول الأخير: "إن

بيان السرياليين يحوى مقدمة فلسفية مثيرة للاهتمام. يؤكد السرياليون أن الواقع بشع من حيث تحديده. لا يوجد الجمال إلا فيما هو غير واقعى. الإنسان هو الذى أدخل الجمال إلى العالم. ينبغى الابتعاد أكثر عن الواقع لإنتاج ما هو جميل. إن مؤلفات السرياليين هى على وجه الخصوص اعترافات موسوسين وشكاكين.

”إن فكرة السريالية تميل ببساطة إلى استعادة شاملة لقوتنا النفسية عن طريق الدخول فى أعماقنا والإضاءة المنظمة للأماكن الخفية والإطلام المنظم للأمكنة الأخرى.. والنزعة الدائمة فى عقد دار المنطقة المحرمة“.

كما يطالب البيان بدراسة الإلهام. ”والتوقف عن النظر إليه كأمر مقدس“. فالإلهام يهبط على الإنسان غير العادى أو العبقري ، أو الفنان ليوحى إليه ويملى عليه موضوعا ما .. بينما السرياليون يعتمدون على التلقائية والتي هى فى مستطاع أى إنسان. والتلقائية تعتمد على اختراق حاجز الوعى لفتح الطريق أمام تداعيات الذاكرة: الكلمات والصور والأحاسيس.

#### الانجذاب نحو الموت :

فى مثل هذا الجو ”فوق الواقعى“ والظروف التى نشأت فيها السريالية يأتى اهتمام السرياليين طبيعيا بموضوعات ”فوق واقعية“ – مثل الانتحار – منذ أن أثاره وضع جاك فاشى حدا لحياته.

يفسر والاس فالى قصة انتحار فاشى بأنها توضح: ”معنى روح الهزيمة التى ظهرت مع نهاية الحرب، والانجذاب نحو الموت وتدمير الذات ، وهو انجذاب ظاهر فى معظم الفن السريالى. ذلك أن النبوءة والهلاك والقدر والانمحاق والانتحار مظاهر من الوجه التشاؤمى أو العدمى فى السريالية. وسرعان ما اعتبر انتحار فاشى نوعا من الاستشهاد. فقد كان شهيد العبث وقضاء الحياة المحتوم، ومجد فعله باعتباره تحقيقا شعريا أو سرياليا للذات!“.

”لقد بدأ أن السريالية كانت دائما تقدم الانتحار كواحد من حلين. لكن من حسن الحظ أن الحل الثانى قد رجح وأمن به السرياليون ومارسوه أكثر من الحل الانتحارى. فقد وقف الإيمان بمعجزة الفن ويصفات الفنان وخصائصه السحرية فى وجه الانتحار وهذا الإيمان ورثته السريالية عن رومانتيكية أوائل القرن التاسع عشر، وعن تصور للفنان ونتاجه قوى اتضح خلال ذلك القرن ، ويبدأ أن دور الفنان أخذ يكتسب مميزات الكاهن

وصانع المعجزة ، ومميزات الإنسان الذى مُنح موهبة الرؤيا الخارقة. وأخذ نتاج الكاتب والشاعر بصورة خاصة يُعتبر تعزيمًا سحريًا، واستحضارًا عجائبيًا فى تأثيره وإبداعه على السواء. وهكذا قد يصبح تشبيه الأثر الفنى بالقربان فى الأسرار المسيحية الذى يتضمن "الحضور الفعلى". وهكذا يصبح الشاعر الكاهن الذى يحقق الأعجوبة عن طريق الاستعمال السحري للكلمات، عن طريق تعزيم لا يفهمه هو نفسه فهما كاملا. ويكون الأثر الذى يتم إبداعه هكذا ، سرا غامضا يمكن أن يُحس ويعاش دون أن يكون بالضرورة مفهوماً<sup>(١)</sup> وهو ما ينطبق - بشكل من الأشكال - على العملية الإبداعية لدى السرياليين. ومع ذلك لم يمت أحد من السرياليين منتحرا. حتى فاشى الذى لا نستطيع أن نجزم أنه تناول المخدرات بقصد الانتحار ، ولا كريغيل الذى لا نستطيع أن نجزم أيضا أنه ترك موقد الغاز مفتوحا عن عمد وتنام لكى ينتحر بهذه الطريقة.

ويبدو أن الانجذاب نحو الموت تم التعبير عنه عند السرياليين بالإبداع بدلا من ممارسته الواقعية. لذلك نجد الموت بأشكال مختلفة موضوع كثير من الإبداع السريالى مثلما نجده أثيرا لدى الشعراء المؤثرين فيهم: بودلير ورامبو وما لارميه. وهو ما يمكن أن ندعوه بأسطورة تدمير الذات. وهذا شيء كامن فى أعماق كل إنسان مع تفاوت حجمه. غير أن مبدأ الحياة ومبدأ المعتقد الدينى يحاولان باستمرار كبته أو قهره أو نسيانه وإن كنا لا نعترف بذلك. فنحن لكى نحقق شيئا ما علينا أن نفنى ذاتنا إلى حد ما.

إلا أن شيئا مدهشا قد وقع. إذ أن أهم المؤثرين فى السريالية ماتوا وهم فى ريعان الشباب: فاشى الذى مات وعمره ثلاثة وعشرون عاما ، ولوتريامون الذى مات وعمره أربعة وعشرون عاما ، ورامبو الذى مات مرتين : مرة عندما توقف عن كتابة الشعر فى عمر التاسعة عشر وبعد أربع سنوات فقط من كتابته ، وموته الجسدى فى عمر السابعة والثلاثين. وهنا تفعل أسطورة "الموت الذى يختطف" كمال فعلتها لتشعل الخيال بحزن مبدع وشفاف. فهل هذا الموت أحد أشكال "الصدفة الموضوعية" التى تحدث عنها السرياليون؟

لقد أبدع هؤلاء العباقرة الثلاثة وميض برق خالد. فبينما أبدع الأول - فاشى - حياة خالصة كالشهاب. أبدع الثانى لوتريامون - كتيبها صغيرا "مقدمة لأشعار" ظهر قبل موته بأشهر قليلة ، وظهر عمله الرئيسى الوحيد "أغنيات مالدورو" بعد موته بعشر سنوات. فيما أبدع الثالث - رامبو - شعرا مفاجئا لأربع سنوات فقط "له جمال العاصفة

(١) وإلاس نالى . مصدر سابق ص ٢٧ ، ٢٨ .

المتوتر" لا نستطيع تفسيره بالاستناد إلى السيرة والمناخ الأدبية والمفاهيم الفلسفية كالعادة، بل بالاستناد إلى نظرية نابعة من حياة عميقة دنيئة ، ربما كانت حياة سابقة، أو على الأقل حياة لا واقعية أو فوق الواقعية (سريالية).

### الأحلام والكتابة الآلية :

لا تريد السريالية في اعتمادها على الحلم منيعا للإبداع أن تفسره ولو على طريقة فرويد... كما أنها لا تريد أن تعيش في عالم الحلم تماما وتنفلق داخله مظلما يشيع من تفسيرات عند كثير ممن لم يعرفوا السريالية معرفة صحيحة. إن أهمية الحلم بالنسبة للسريالية كأهمية الخيال وأهمية استخدام الإنسان للاوعيه. وهذه كلها مرتبطة ببعضها وتعنى نفس الهدف الذى تردد فى كتاباتهم وفنونهم بأكثر من شكل وبعده توضيحات. الواقع أن الأحلام تتمتع منذ زمن طويل فى الآداب بمهابة لاحد لها ، وقد استشهد "دولاج" فى كتاب بعنوان "الحلم" بأمثلة كثيرة من هذا القبيل. وينبغى أن نلج بوجه الخصوص على أهمية الحلم الأساسية بالنسبة إلى الرومانتيكيين الألمان.

كان الرومانتيكيون الألمان ، وتخص منهم "جان بول" و "نوفاليس" قد شددوا ، كما سيفعل السرياليون ، على أن الحلم ليس عالما مستقلا داخل حدود النوم وإنما منطقة مفتوحة تتصل بالحياة اليومية ويعوالم ما فوق الوعى في آن معا.

"ولكن ، مثلما كان أنلاطون يرُد ألمانيا فى الوحي إلى آلية ذات مصدر إلهي أو شيطاني، بالمعنى الذى تتخذه هذه الألفاظ فى الديانة اليونانية ، ومثلما يرُد الوسطاء دوافعهم الكتابية إلى "الأرواح" ، كذلك اكتسب الحلم لفترة طويلة قيمة دينية فى نظر الإنسانية. والأمر معروف لدى البدائيين وكذلك كان لدى الأقدمين ، ونلاحظه على سبيل المثال لدى هوميروس وكتّاب المأساة اليونانيين ، ومنهم انتقل دور الأحلام المنبئة والمؤثرة حتى إلى كتابنا الكلاسيكيين أنفسهم. ويمكننا أن نعثر على أحلام تنبئية عديدة فى الكتب المقدسة وفى العهدين القديم والجديد ، وفى القرآن الكريم .

صحيح أن "بروتون" رفض بعنف هذا التراث فى "الأواشى المستطرفة" ، ولكن المرء لا يتخلص من السوابق بهذه السهولة ويإعلانات مبدئية.

يكفى بالطبع أن يتخذ "بروتون" هذا الموقف كما يضحى ضروريا فى نظره إعادة تفسير الماضى بأكمله من وجهة نظر الإلحاد ، إلا أنه تبقى من كل ذلك الشعور بأن الحلم

يصل الإنسان بعوالم خفية أيما كان نوع تحديدها<sup>(١)</sup>.

لقد كان دور "فرويد" رئيسياً في هذا المجال أيضاً، إذ وضع في متناولنا طرقاً في التحليل جديدة كل الجدة وذات دقة لا تضاهي لتساعد على كشف المضمون الإنساني والجنسي بشكل خاص في الأحلام التي تستعصى في ظاهرها على الإدراك.

ولفت كاروج الانتباه إلى مؤلفات أخرى مجهولة تماماً كان لها بعض التأثير على "بروتون" والتي سيكتب لها مستقبل عظيم في مجال تقصى الأحلام وفي مجال فهم الكتابة الآلية كذلك ، حتى لو تم الأمر عن طريق المماثلة مع الأضواء التي تنير بها الحلم بعد ذات ، ويقصد مؤلفات "هيرفيه دو سان-دينى" (Hervey de Saint - Denys).

فقد كتب هذا العالم المختص بأمور الصين في أواخر القرن التاسع عشر مؤلفاً عظيماً يبحث في "الأحلام ووسائل توجيهها" وقد أبرز هذا الباحث الرائع ، الذى صرف سنوات من حياته لإجراء تجارب على الحلم وذلك بمعنى اللفظة الذى يتضارب مع معنى التجربة السلبية، بعض الصفات البارزة في الحلم وبخاص منها ملكاته في ثوران الذاكرة وقدراته في إدراك الأحاسيس المفرطة الدقة (كالعلامات المنبئة بالأمراض مثلاً) وأفاته التى تمتد بها إمكانيات الذكاء والمخيلة امتداداً غير مألوف. ولكنه أُلح بشكل خاص على هذا الأمر الخلق بالملاحظة وهو إمكانية تدخل الانتباه والإرادة في مجرى الحلم دون أن يوديا به ، ووافانا بوصف لطريقته على النحو التالى:

"إذ قد رأيت بعين الفكر صور هذه الأشجار وهذه النباتات وهذه الأزهار قد بهتت وغامت ، وكانت للحظة مضت شديدة الوضوح ، فيمكنك التأكد بأن نومك أخذ في التلاشى. فدع لهذا التأثير أن يستمر وسوف تستيقظ بعد بضع لحظات. ولعلك تفضل توجيه التجربة الوجهة المعاكسة؟ فاجهد إذن (فى الحلم) أن تظل بلا حراك تماماً وركز انتباهك تركيزاً قوياً على إحدى هذه الأشياء الصغيرة التى لم تتلاشى صورتها ، كورقة شجرة مثلاً ، وسوف تعود هذه الصورة شيئاً فشيئاً إلى وضوحها الذى فقدته ، وسترى حدة الإطار تعود تدريجياً كما لو كان ذلك أمر صورة فى الحجرة السوداء وأنت فى سبيل تركيزها ... وإذ ذاك يكون الحلم قد عاود مجراه".

ويضيف هيرفيه دو سان - دينى أن تفسير الأمر يكمن فى أن إرادة التسمر فى الحلم لا تمتد إلى الصورة بغية تثبيتها وحسب بل تتعداها إلى الجسد الحقيقى بغية تجميده مما لا يتيح له من بعد أن يفلت من تخدره. ويروى كذلك كيف استطاع أثناء أحد

(١) ميشيل كاروج . مرجع سابق ص ٢٥٩.



الأحلام ، وهو يمتطى حصانا على أحد المفارق ، أن يغير طريقه بفعل إرادى لصالح تجاربه.

إن هذا الحلم بالغ الأهمية لأنه يفسح لنا المجال فى إدراك إمكانية توجيه الكتابة الآلية أيضا على هذا الطريق أو ذاك من الطرق العديدة التى تنتظرها على المفارق دون أن نفسد أصالتها. وقد جدد "هيرفيه" مثل هذه التجارب مرات عديدة وحمل الكثير من أصدقائه على مثلها.

فبينما تنزع اليقظة إلى لقاء الحلم عن طريق الكتابة الآلية وممارسة الهلوسة الموجهة، ينزع الحلم بالمقابل إلى لقاء اليقظة بطريقة "هيرفيه". ويمكننا بذلك أن نأمل فى الحصول على مواجهة مباشرة تتجدد على نطاق أوسع بين سلطات اليقظة والحلم وفى الوصول إلى اكتشاف واع تماما للبنى التحتية اللاواعية فى اليقظة ولأعماق الخيال. وإنما الحلم النقطة الهندسية التى تتلاقى فيها أصعدة الواقع السيكوفيزيائية والواقع الخارجى والواقع فوق العادى ، وغرابته لا تنجم إلا عن كونه يقوم بعمليات لصق حقيقية بين هذه الصور المتباينة ، فهو يزودنا بفيلم عن منطقة متعددة الجوانب ومترامية الأطراف فى نوع من الفوضى ، هى مع ذلك تنظيم إضافى مع زيادة فى التعقيد. وإنما تنجم هذه الفوضى فى الحقيقة عن تقصير فى تربية عيننا الداخلية ووعينا للذين لا يقويان على تمييز الأصعدة المختلفة والتضاريس والمعانى.

ولا يزال الناس حيال عوالم الحلم فى موقع الأطفال الصغار نفسه إزاء صور العالم الخارجى التى لا يحسنون تصنيفها وتبين موقعها وتفسيرها.

لقد فتح "فرويد" أمام تقصياتنا قارة موحشة مترامية الأطراف ، مثلما فعل "كريستوف كولمبوس". ولسوف يشيد باحثون جدد عالما جديدا على هذه القاعدة القارية. وسوف نكتشف لدى اجتياز غاباتها المدارية سبلا جديدة للنفوذ إلى أسرار جسمنا والتيارات الذهنية التى توحد الإنسانية بأسرها والأسرار الكونية نفسها ، مجالات كانت تبدو محرمة عليه.

إن عظمة ما جاء به "بروتون" تنجم عن نزعه إلى دمج صيغ الإدراك والبحث المتعلقة بالحلم فى تأليف جدلى واحد ، فيأخذ من روح "فرويد" ذات الاهتمامات المبتذلة إلى روح الرومانتيكيين الألمان الشعرية ، ويحد من غلو النزوات والمثالية لدى هؤلاء عن طريق رقابة الطرائق المخففة لدى الأول.<sup>(١)</sup>

(١) المرجع السابق ، ص ٢٦٣ .

ليس غريبا في هذا الجو الذى سيطرت عليه أصداء علم النفس أن تتبلور السريالية .  
فهى أيضا ليست بعيدة عن كتابات يونج<sup>(١)</sup> رغم العداء بينه وبين فرويد. وليست بعيدة عن  
كتابات هيدجر وعلم النفس التجريبي الإدراكي ومدرسة الجشلتل ، حتى علماء النفس  
الجديد. كما أنها ليست بعيدة أيضا عن الاستكشاف العلمى للميكانيكية المعقدة لمخ  
الإنسان وعمليات التخيل. فكل هؤلاء يلتقون لإمداد الإنسان بمجال أكبر فى الإحساس  
والخبرة الداخلية وتعبيد الطريق لرؤية أعمق للحياة..

هنا نأتى لإشكال آخر .. هل الهدف هو الجدة فى حد ذاتها ؟ وما هى مواصفات هذه  
الجدة؟؟ يستمد السؤال أهميته من عداء السرياليين لأشكال الفن والقيم الجمالية  
التقليدية.. ويستمد حساسيته من علاقة السرياليين بالدادا .. تلك الحركة التى وصفت  
بأنها ضد الفن أو ضد الجمال .. بالطبع ليس هناك موقف فنى ضد الفن بمعنى أنه يسعى  
إلى تدمير الفن .. أو إلى إلغاء وجود الجمال من حياة البشرية..

إن هناك موقف ضد الفن القائم أو ضد فن بمواصفات معينة .. وهكذا بالنسبة  
للجمال .. فى بداية البيان الثانى للسريالية يؤكد السرياليون: "أن الواقع بشع من حيث  
تحديده. لا يوجد الجمال إلا نيماء غير واقعى. الإنسان هو الذى أدخل الجمال إلى العالم  
وينبغى الابتعاد أكثر ما يمكن عن الواقع لإنتاج ما هو جميل. إن مؤلفات السرياليين هى  
على وجه الخصوص اعترافات موسوسين وشكاكين" .. وفى موضع آخر يلخص البيان:  
"إن السريالية لا تهتم بحجة الفن أو حتى بحجة ضد الفن أو الفلسفة أو ضد الفلسفة أى  
أنها لا تهتم بكل ما لا يؤدى إلى إفناء الكائن فى التألق الداخلى المسكون بروح النار  
وليس بروح الجليد".

إن أهمية التداعى الحر من اللاوعى - سواء كان ألفاظا أو صورا هو أن كل لفظ  
يحمل شحنة نفسية ونكريات معينة .. وبالتالي فإنه يستدعى لفظا آخر .. وهكذا بالنسبة  
للصور .. كما يمكن الكشف عن طاقات شعرية فى الألفاظ التى تأتى بهذه الطريقة. ولا  
حدود للإبداع فى استخدام الصور أيضا .. وهذا تفعله التلقائية أو "الآلية" السريالية ..  
والتي هى مع ذلك ليست هدفا بحد ذاته .. وإنما هى وسيلة .. لأى شئ؟ لخلق أدب وفن  
جديد .. وهكذا تحكم الدائرة. هذا الإبداع السريالى الجديد .. يتفق مع الإبداعات القديمة -  
التي كانت جديدة من الكلاسيكية إلى ما بعد التأثيرية مروراً بالطبيعية والرمزية  
وغيرهما - فى هدف إنقاذ وإثراء الحياة البشرية. إلا أن حركية الجدول هى التى لا تتيح

(١) كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩٦١) سويسرى ، أحد اكبر علماء النفس فى العصر الحديث.

لاتجاه أو حركة أو مدرسة أن تسود إلى الأبد .. مثلما بدأ المبدعون فى ظل ذروة السريالية وبعدها فى البحث عن اتجاهات وحركات جديدة ، وهذا ليس معناه موت السريالية على الإطلاق .

إن التمييز بين الذات والأنثى له أهمية كبيرة فى تفسير دور اللاوعى الإبداعى . فالذات Soi التى تقابل "الأنثى" (Moi ، أو الوجود الإنسانى الواعى) ، تتألف من مختلف القوى المسروقة من وعى الإنسان ، والتى تبقى بعيدا عن رقابة الضمير والوعى . هذه الذات هى الساحة أو "الحلبة" على حد تصوير فرويد ، وفيها يحدث صراع مهم أساسى . وهو فى رأى فرويد الصراع بين الـ (Eros) أو غريزة الحب ، وغريزة الموت أو تدمير الذات ، التى تحدثنا عنها من خلال حديثنا عن "هيريدياد" مالارميه . إنها الحلبة التى يتم فيها تمييز أساطير الإنسان الدائمة وبعاد تمثيلها ، كما رأينا عند لوتريامون . هذه المنطقة من الذات المنفصلة عن منطقة الأنثى ، هى التى يعتقد السريالى أن فى وسعه تسجيل ما تمليه عليه من أفكار ، فى لحظة ما تغيب فيها رقابة العقل والسنن الجمالية والأخلاقية . ويمكن أن تشبه نشاط الذات هذا بما ذكره بولير عن قوة الأفئدة فى إثارة الصور . والصور التى تنتج عن الأفئدة سريالية من حيث أنها تنبعث تلقائيا لإراديا ، دون أن يحركها الإنسان (أو المدخن) . إنها صور تنهض عفويا وتولد بصورة لاإرادية.<sup>(١)</sup>

فى كتابه "الأوانى المستطرفة" يلقى بریتون مزيدا من الضوء والتحليل على علاقة الحلم باليقظة واستثمارها الإبداعى فى السريالية . فبعد افتتاحية نقدية تتناول آثار مختلف مفسرى الأحلام ؛ يذهب "بروتون" فى رواية أحد أحلامه ، وهو حلم ربطة عنق "نوسفيرا تو" ، لينطلق منه إلى تحليل مطول لهذا الحلم . ويحاول ربطه على وجه الخصوص بسيرة حياته الخاصة فى تلك الفترة خطوة فخطوة لكى يظهر لنا الخيط المشترك الذى يوالى نسج هذين الوجهين فى حياته . وينطلق فيما بعد على العكس من الواقع أو مما تزعم له هذه الصفة حصرا فيصف بعض وقائع فريدة فى طوافه داخل باريس ، ويذكر ظهور عدد من النساء - الشهب فى الشارع كان غريبا فى سرعة زواله ، إلا أنه أحيط بسحابة من الظواهر غير المألوفة كمثل الخلط بين الكلمات ذوات القدرة الكاشفة وتطابق الأسماء مع جمل التقطت فى الأحلام مما جعله يعيش تلك الفترة فى مناخ غريب من تداخل اليقظة والحلم .

(١) ولاس فالى ، مصدر سابق ، ص ١٥٤ .

ويرى ميشيل كاروج فى كتابه: "اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية" أن ما يذهب إليه بروتون لذو خطر عظيم حتى فى هذا الإطار الضيق ، لأنه يرمى إلى إبراز امتزاج مياه الحلم واليقظة باستمرار إبرازا واضحا ، فهما لا يشكلان عالمين منفصلين جذريا بل المنطقتين القصصيتين الواقعتين على جانبي هذا الأمر الرئيسى ألا وهو حلم اليقظة ، هذه الحالة التى لا نتخلص منها تمام الخلاص فى يوم ، لأن اللاوعى لا ينفك يمارس تأثيره علينا على نحو واسع وحاسم وذلك فى صميم أكثر نشاطاتنا عقلانية وأشدّها نفعية.

وإذا كان "بروتون" قد أمعن فى اكتشاف هذا المزيج من اليقظة والحلم أكثر مما فعل غيره فلأن هذا المزيج يبلغ لديه درجة نادرة من الشدة والوعى. وهكذا يستطيع أن يبرز كيف أن المرء يلقي فى مضمار حلم اليقظة هذا الحركة نفسها التى كشف عنها "فرويد" فى مضمار الحلم الخالص: "فهى (أى الرغبة) مرغمة سواء فى الواقع أو الحلم على تمريرها (مادة الحلم الأولية) مرتبة وفق النسق نفسه أى فى التركيز فالتحرك فالتبدل فالتعديل الطفيف".

ويرى كاروج أنه كان من الممكن أن يتفوق بروتون على فرويد من الناحية التجريبية لو كرّس بروتون نفسه بلا حدود فى كتابه "الأوانى المستطرفة" لرواية حياته وأحلامه وتفسيرها، مما يدفع بالمشاحنات النظرية إلى التهاوى من تلقاء ذاتها ، وكأنها ثمار أفرطت فى نضجها . ولكن تدبر أتباع "ماركس" أو الأدعياء منهم أمرهم ليعلموا إذا كانت الاكتشافات الجديدة فى عالم الحلم تتماشى و"العقيدة المنزلة". "فبروتون" يأخذ على "فرويد" أنه لم يهدم تماما سور الحياة الخاصة ، وأنه قلل من فهم بعض الأحلام المنوه عنها فى كتاب "علم الأحلام" ، وذلك بإحجائه عن رواية جميع مشاهد حياة "فرويد" التى كانت مصدرا لهذه الأحلام نفسها.

ولكن "بروتون" يهمل بدوره وصف المشهد الطفولى الذى يحتمل أن ينحدر منه جزء من حلم ربطة العنق. صحيح أنه يشير إلى أن هذا التذكير "لا يرتدى سوى أهمية ثانوية"، ولكن هل هنالك فى الحقيقة اعتبارات ثانوية فى مجال كهذا حينما ينحصر الأمر فى البحث عن أيسر الضوء نثير به القارة الكبيرة المغمورة؟ فليس بوسعنا حقا أن نستخلص نصيب الصدقة الموضوعية وقيمتها الحق إلا فى اليوم الذى تمهد فيه إمكانات التفسير الذاتى أرض الحلم أمامها تمهيدا تاما.<sup>(١)</sup>

(١) ميشيل كاروج ، مصدر سابق ، ص ٢٤٤ ، ٢٤٦ .

في توضيح لدور عامل الخيال والحلم في التفرقة بين السريالية ونظرية الواقعية الاشتراكية يقول بريتون: "إن العنصر الخيالي الذي يستبعده شعار مثل شعار الواقعية الاشتراكية استبعاداً جذرياً ، والذي لا تنفك السريالية تلجأ إليه ، إنما يشكل في نظرها وقبل كل شيء المفتاح الذي يسمح بتحرر هذا المضمون الكامن والوسيلة لملامسة هذه الأرضية التاريخية التي تختفى خلف شبكة الأحداث. ولا يتفق للانفعال الذي يهز أعماق أعماق الكائن أكمل حظه في الظهور إلا لدى الاقتراب من العنصر الخيالي ، في هذه النقطة التي يفقد معها العقل البشرى سيطرته ، ولا يستطيع هذا الانفعال أن يرتسم في إطار العالم الواقعي ولا مناص له في تعجله إلا في الاستجابة للنداء المنبعث من الرموز والأساطير"<sup>(١)</sup>.

وفي هذا حول بريتون عدداً من أحلام نومه إلى قصائد مثلما نجد في مجموعة "ضوء الأرض". حيث ذكر خمسة أحلام ، في الحلم الأول نراه سائراً في ممشى مظلم ثم يأتي للقائه جنى يقوده عبر درج طويل هابط، ليركبه عند الدرجة الأخيرة في ردة واسعة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، يجد في الأول والثاني شاباً يؤلف قصائد ناشرًا حوله مخطوطات متسخة، وفي الجزء الثالث الأكبر "معد فارغ أمام طاولة تبدو معدة لي. اتخذ مقاما أمام الورقة البيضاء. أخضع للإحياء وألزم نفسى بتأليف قصائد. لكن فيما استسلم للعفوية العظمى ، لا أتمكن من الكتابة على الورقة الأولى إلا هذه الكلمة: الضوء .. حالماً أمزقها أكتب على الثانية: الضوء .. ثم الثالثة: الضوء".

إن معنى التأكيد على أهمية الحلم واللاوعي والخيال هو التأكيد على أهمية داخل الإنسان في مقابل الاتجاهات التي تكاد تحول الإنسان إلى آلة من شدة اهتمامها بالخارج وبخاصة مع التقدم العلمي الهائل الحادث حالياً وما سوف يحدث من بعد .. هذا الداخل يحمل إمكانيات لا حدود لثرائها .. مثلما يحمل إمكانيات التناقض والتناقض والتجانس والتضاد .. الخ. كل شيء يحملنا على الاعتقاد بوجود نقطة معينة في الزمن يعدم معها إدراك التناقض القائم بين الحياة والموت، الواقع والخيال ، الماضي والمستقبل ، بين ما يقبل القواصل وما لا يقبله ، الأعلى والأسفل. ومن العبث أن نبحث عن دافع للنشاط السريالي يغاير رغبته في تحديد هذه النقطة. ومن العبث أيضاً إضفاء معنى التدمير فحسب أو البناء فحسب" (البيان الثاني للسريالية).

(١) عصام محفوظ ، مرجع سابق ، ص ١٩ .

وبهذا تسجل السريالية سبقاً في رفض التأثير السيئ للحضارة الغربية والتي أنتجها "العقل" و "الوعي" الحديث. وهذا يوضح أيضاً ما يسمى بموقفهم الفلسفي من الحياة والذي يرى في الظروف الإنسانية الحالية "مرعبات" تدعو لليأس أو : "الحياة ، حيث لا أستطيع أن أتصورها طويلاً بدون نقوب تأتي إلى عيني" كما كتب إيلوار.

من هنا نفهم اهتمام السرياليين بالشرق وفلسفاته الصوفية .. حتى أنه في أحد المنشورات السريالية هوجمت كل الحركات القائمة في باريس وقتها باستثناء البوذية<sup>(١)</sup>. وليس هذا بمنفصل عن موقف السريالية الرفض لاستعمار الغرب لشعوب الشرق والشعوب النامية .. رغم أنه ليس الميرر الأول ..

طالما هي - السريالية - فوق الواقع. وتقترب من رؤية الصوفية والفنسات الشرقية .. هل هي إذن ميتا فيزيقية؟؟

لا .. فقد كان بريتون ملحدًا، وكان السرياليون على عدا مع الدين المسيحي السائد في أوروبا .. في العشرينيات من القرن العشرين ، كثرت حالات عودة ملحدين إلى الدين المسيحي وصلت نزوتها مع عودة جون كوكتو في يونيو ١٩٢٥ الذي كتب خطاباً في العام التالي إلى صديقه القس "جاك ماريتين" يقول فيه "إن الفن للفن أو الفن للجماهير كلاهما سخف" ويطالب بفن من أجل الله. وسببت هذه الموجة إزعاجاً للسرياليين فهاجموها مستكبرين مستهزئين.. وفي يونيو ١٩٢٦ ظهرت على غلاف مجلة "الثورة السريالية" صورة لحشد من الناس يحدقون في السماء وعليها تليق "آخر المؤمنين". رينيه كريفييل وديسيني وآخرين كتبوا مقالات يدينون فيها "نفاق وضعف أخلاق المهتدين حديثاً". بيرييه كتب قصيدة يسب فيها المجمع المقدس في شيكاغو. ونشر ماكس ارنست لوحة عليها العذراء تقف أمام بريتون وإيلوار.

---

(١) البوذية : مذهب هندي قديم يتبع تعاليم بودا الذي كان ولي عهد لملك من ملوك إقليم نيبال بالهند. هجر العالم لمعيش في غابة في بلاد البنغال طلباً لصفاء الروح، وتبينها في إذلال الذات فأخذ نفسه بالقسوة أعوام ستة حتى كاد أن يموت دون أن يبلغ ما بد. فأخذ يطوف في الأرض حتى جلس في ظل شجرة تين تسمى "بو" جلسة ثابتة تاركاً لروحه اللعنان تجول كما تشاء، وما إن انبثق الفجر حتى أحيط علماً بكل ما يريد ، وعندها بلغ القناء البدني والصفاء الروحي وأدرك أن الكائنات جميعاً إلى تحول. ومن هنا جاءت تعليم البوذية الأولى لا تدين بالهوية ، فليس للإله عندما وجود ولا عدم ، وإنما تنهني على مبدأ ضبط النفس ، معتقدة في ارتباط الوجود بالحزن بسبب شهوة البشر. ولكي يتحرر الإنسان يجب أن يقضى على هذه الشهوة. ولم يترك بودا شعائر دينية محددة ، كما لم يخص دعاة يعينهم لنشر تعاليمه. (أنظر د. ثروت عكاشة. مرجع سابق ص ٦٠ ، ٦١).

وقف السرياليون موقفاً ضد الكنيسة في أوروبا لأنهم رأوا أنها تفصل بين الإنسان والله .. أو لفصلها بين الحياة الداخلية للإنسان والحياة الخارجية العامة – البشرية .. إلا أنهم أدركوا التأثير النفسي للدين .. لذا – وكما يقول عصام محفوظ – فإن الكسر الإرادي للحاجز الوهمي بين الداخل الإنساني والخارج الكوني المنعكس عنه ، أعظم انتصارات الإرادة السريالية حتى ولو اقتصرَت الإرادة على المحاولة النظرية ، ولئن كانت خلاصة النظرة الصوفية التأكيد على سجن "النفس" في "الجسد" ، تلك "الورقاء" التي نزلت من المحل الأرفع لتصبح سجيناً قفص دموي ، فإن السريالية في معنى ما هي محاولة لاسترداد سلطات النفس المفقودة في هذا الواقع الأرضي<sup>(١)</sup> وهذا يتفق مع ما جاء في البيان الثاني للسريالية من أنها ترمي إلى "استرداد أكمل قوتنا النفسية بواسطة الدخول في ذواتنا والنزعة في قلب المنطقة المحرمة".

إن .. يمكن القول أن هذا يشكل عاملاً مشتركاً بين السريالية والتصوف رغم ما يفرق بينهما .. أي كل محاولة للخلاص من سجن الجسد – الواقع واستكشاف آفاق جديدة وقدرات جديدة – فوق الواقع مثل بعض المذاهب الآسيوية وبخاصة الهندية .. كالبودية .. وبعض الطرق مثل "البوجا" .. وهذا من بين ما افتقده السرياليون في الدين المسيحي ..

### السريالية والتراث العربي

أهتم عدد من الكتاب العرب بالبحث المتعجل أحياناً (مثل الدكتور لويس عوض والكاظم العراقي عبد الحميد العلوجي) والمتأني أحياناً (مثل الكاتب اللبنياني عصام محفوظ) عن علاقة السريالية بالتراث العربي القديم والإبداع العربي الحديث. والواقع أن هذه العلاقة تحتاج لكتاب مستقل لا يكشف فقط عنها وإنما سيكشف أيضاً عن جوانب هامة في العقل والإبداع العربي. لكنني سأكتفي هنا ببعض الأمثلة.

يتحدث العلوجي عن علاقة السريالية بالصوفية مثلاً، فيقول:

"أما علاقة السريالية بالصوفية فيمكن تشخيصها بالاحتجاج على الطبيعة" وربما كان موروثنا الصوفي في عون ذلك للتشخيص أكثر من سواه. فقد انحدر إلينا قول أحد المتصوفين العرب: (بحر المعرفة بحر صاف غرقت فيه الشمس). وجمهور الصوفية مجمعون على تعطيل قوانين الطبيعة بقوة الكرامات ، وهم يقولون : (إذا كانت عينك لا تر وأذنك لا تسمع ، فعندئذ سيتاح لك أن تشهد عالم النور). ولعلم هنا يريدون أن يكشفوا عن

(١) عصام محفوظ ، مرجع سابق .

الحق باللاوعي، تماما كالسرياليين<sup>(١)</sup>.

والعلوجي لا يخفى عداؤه الشديد للسريالية التي يصفها بأنها تعيش في أيامنا الراهنة "سائبة ، مثل كلب منبؤ". وقد هاله "ظهور الشبح السريالي الهزيل في بغداد وغير بغداد شاخصا في الإعلان والملصقات الجدارية والمسرح وموسيقى الضجيج والرسم الأوتوماتيكي (أي الشراخيص العشوائية)".<sup>(٢)</sup>

ويعد أن يصف العلوجي السريالية بـ "الفلاكة المعاصرة" يؤكد أنها نزعة ليست بالجديدة، وإنما توجد في تراثنا العربي. "فهى عن الجاحظ: نوك ، وعند ابن الجوزي: حماقة ، وعند الحسن بن محمد النيسابوري: نصف جنون ، وعند شهاب الدين الدلجي: فلاكة ، وعند الأبهشي: غفلة". ثم يورد العلوجي عشرات الأمثلة الموسدة في كتب ميتة لا علاقة لها بالسريالية التي أتحدث عنها في هذا الكتاب. مثل المقابلة التي يضعها بين قصيدة "لقد مات كاسبر" للفنان السريالي هانز آرپ ، وقول لصوفى عربي.

يقول آرپ: "واحسرتاه. لقد مات كاسبرنا الطيب، من سيرف بعد الراية المحترقة التي توارت خلف ضفيرة الغيوم لتلقى النكتة اليومية السوداء ، من سيحرك بعده طاحونة القهوة في برميل ما قبل التاريخ".

ويقول الصوفى العربي: "إذا وقعت فأرة النفس في بئر الطبيعة ، فاستغفر لها ثلاث استغفارات" !! ولا عجب. وهكذا باقى الاستشهادات العلوجية. والتي لم يبحث فيها ولم يفهم منها إلا الشذوذ والجنون والغموض وكأنه هدف أسمى في حد ذاته.

لكن العلوجي قد ارتكب ودون قصد منه حسنة جيدة ، يذكره نص صغير لشخص يدعى أبو الجعد. وإذا عرفت أن أبو الجعد هذا كان مشرفا على شئون المقابر وفقهه حيين من أحياء بغداد القديمة ، لأدركت عبقريته الإبداعية، ونصه السريالي ، وقد روى هذا النص أبو حيان التوحيدى في كتابه "أخلاق الوزيرين" ونقلها عن ياقوت الحموى في "معجم الأديباء". لقد تمتع أبو الجعد فى هذا النص بالجرأة ، والتلقائية الآلية - التي هزمت أمثال من لهم عقل محقق معجم الأديباء السجين فقال عنه "هذا كلام لاتحاول أن تفهمه ، وإلا فأنت فى عناء".

(١) حديث خاص فى السريالية . عبد الحميد العلوجي. جريدة الثورة العراقية عدد ١٩٨٧/١/٥ ص ٧.

(٢) المرجع السابق، عدد ١٩٨٧/١/٤ ص ٧.



يقول أبو الجعد:

"يقع لى فيما لا يقع إلا لغيرى أو لمثلى فيمن كان كأنه منى أو كأنه كان على سنى  
أو كان معروفا بما لا يعرف به إلاى. إنى أرى أنك لا تحتمى إلا حمية فوق ما يجب ، ودون  
ما لا يجب ، وبين فوق ما يجب وبين دون ما لا يجب فرق ، الله يعلم أنه لا يعلمه أحد  
ممن يعلم أو لا يعلم ... العلة فى الجملة والتفصيل إذا أقبلت لم تدبر ، وإذا أدبرت لم تقبل ،  
وأنت من إقبالها فى خوف، ومن إدبارها فى التعجب، وما تصنع بهذا كله؟ أنت فى عافية  
، ولكن عدوك وجهه وجه من قد رجع من القبر بعد غد ، وعلى حال فالرجوع من القبر ،  
لا يراز ولا يخاز ولا دراز ولا تجواز. إنا لله وإنا إليه راجعون، عن قريب إن شاء الله ، وما  
تدرى نفس بأى أرض تموت ، ولا يحق المكر السيئ إلا بأهله ، وهو على جمعهم إذا يشاء  
فدير. ومن الجبال جدد بيض وحمر .. دع ذا القارورة. اليوم لا إله إلا الله . وأمس كان  
سبحان الله. وغدا يكون شيئا آخر. ويعد ذلك ترى من ريك العجب. والموت والحياة يعون  
الله. ليس هذا مما يباع فى السوق. والكلام فى الإنسان وعمى قلبه كثير لا يحمل تل  
عقروف ، ولا يسلم فى هذه الدار إلا من عصر نفسه عصرة ينشق منها فيموت. وهذا صعب  
لا يكون إلا بتوفيق الله وبعض خذلانه للغريب<sup>(١)</sup> .

وفى عجالة أخرى يصف الدكتور لويس عوض ديوان الشاعر محمد عفيفى مطر  
"النهر يلبس الأقمعة" بأنه "ملحمة سرالية" رغم أن الدكتور لويس عوض يفسر الديوان  
كله تفسيراً رمزياً ، ويكشف عن هذه الرموز السياسية التى تبدأ بغيلان الدمشقى وتنتهى  
بأحداث ثورة الطلبة على عبد الناصر عام ١٩٦٨ نتيجة لهزيمة يونيو ١٩٦٧. ورغم  
صراحة الدكتور لويس عوض فى عدم فهمه لعنوان الديوان: فكيف يلبس النهر الأقمعة؟  
إلا أنه لا يجد تفسيراً للعنوان إلا "هذيان الشعراء"<sup>(٢)</sup> .

ومع ذلك يؤكد الدكتور لويس عوض سرالية عفيفى مطر حتى أنه وضع عنوان  
مقالته عنه: "فى السريالية المصرية". وكما كنت أود أن أناقش هذا الموضوع والدكتور  
لويس عوض حى بيننا بقامته الفكرية العملاقة. فلقد كان من أكثر المرححين بكتايبى  
الأول عن "السريالية فى مصر" ، وجلس فى نهاية عام ١٩٨٦ ليناقاشه ويقرظه فى أنيلييه  
القاهرة فى ندوة مشهودة. وقد كان صديقاً لرواد السريالية فى مصر. لكنه ضل السبيل  
إلى تفسير ديوان مطر. فهل ضل السبيل لفهم السريالية؟؟

(١) عبد الحميد العلوجى. المرجع السابق عدد ١/٥/ ١٩٨٧ ص ٧.

(٢) فى السريالية المصرية. د. لويس عوض. جريدة الأهرام. عدد ١٩٨٧/٧/٤ ص ٧.

هناك محاولة جريئة بدأها الدكتور مصطفى الجوزو لتوضيح العوالم السريالية في القرآن الكريم رغم أنه يتناول الموضوع برهافة شديدة ويغير مباشرة صريحة. وأقرب اقتراب منه حين يقول: "الحق أن الآيات القرآنية التي تشير إلى اتهام المكين للنبي محمد بقول الشعر تدفع إلى الظن أن العرب سبقوا الغربيين في رؤيتهم السريالية، ولكن دون أن يفصحوا عن ذلك بتعريف واضح".<sup>(١)</sup>

ويصدق على هذه المحاولة قول على حسن الجمال بأن من يقرأ مقالات الدكتور الجوزو يشعر بأنه "يتحرق بالعاصفة". ومع ذلك فإنني لا أعتقد أنه يمكن تقرير مثل هذه الأمور بترك البساطة. فالسريالية ليست مجرد صور غريبة أو غير مألوفة، فهذا هو المظهر السطحي، لكن السريالية هي ما وراء هذا المظهر، أو هي الآليات التي دفعت به، وهي القصد منه. وطالما سلمنا بأن القرآن منزل من إرادة غير بشرية، الله، فلا يمكننا إذن الحديث عن علاقة بين السريالية وكتاب إلهي. فلا علاقة بين إبداع من البشر، وإبداع من الله.

يبقى - من بين ما يبقى - الحديث عن الإبداع السريالي الأدبي في قصص "ألف ليلة وليلة"، الأمر الذي يحتاج إلى بحث خاص متكامل، فبالرغم أن مؤلف - أو مؤلفي - هذه القصص امتلكوا خيالا سرياليا أيضا، وكتبوا أحلام يقظتهم بلا حرج، وجابوا ما بين مناطق وعيهم ولا وعيهم كيفما استطاعوا، بعفوية في أحيان كثيرة وبصناعة في بعض الأحيان. لم توقفهم بحار أو سماوات أو جبال شاهقات، بسهولة ويسر يركب بطلمهم "بساط الريح" ليجتاز كل العوائق، وينعموا شديدة يجتاز العتبات بين الواقع وحلم النوم وحلم اليقظة، وكثيرا ما تتحول الشخصيات إلى "ميتمامورفوس Metamorphose" إيجابا أو سلبا، أي يتحول البطل إلى حيوان أو طائر لينجح في التسلل إلى مخدع حبيبته وينقذها من أسرها، أو يتحول ليعاني من لعنة سبها عليه الزوج أو الحبيب عقابا لخيانته الزرقاء.. وتنعم نساء ألف ليلة وليلة بشهوة خرافية جنسية حتى تنكح واحدة ألف رجل مثلا، ويتذكر كاتب ألف ليلة وليلة بدقة أن إحدى جواري هارون الرشيد كانت تمشي في قصره وهي تلف جبهتها بعبارة مكتوبة "لذتي في حل تكتي" .. هكذا!! أي أنها ملتبسة بحالة من الشبق الدائم، وهو ما لم يستطع كبار كتاب السريالية في القرن العشرين العثور عليه أو حتى تصوره.. إنه الخيال العزيز، العزيز الآن على كتابنا "الواقعيين جدا، وما بعد الحداثيين جدا"، عليهم اللعنة جدا..

(١) الصور القرآنية سبق إلى الروي السريالية. الدكتور مصطفى الجوزو. جريدة النهار اللبنانية عدد ١٩٧٤/٧/٥.

## الصدفة الموضوعية

إن لدى السرياليون إحساسا مرهفا بالمجهول .. بالخفى .. بالرغبة فى إكتناه الأسرار .. ولديهم حساسية تجاه المتوقع .. وهذا ما اصطلح على تسميته بـ"الصدفة الموضوعية". التى تدفع صاحبها إلى البحث عنها والاصطدام بها .. وهذا معنى "الموضوعية". فعلى التى دفعت بريتون ليلتقى بـ "نادجا" فى نهاية ١٩٢٦ حيث كان يذهب كثيرا إلى نفس المكان قرب شارع "لافايت" دون هدف واضح لديه .. حتى التقى بفتاة سألها: من أنت؟ فأجابته: "أنا الروح اللثائية". وبدأ حبهما حيث قادته طوال شهر قليل إلى مغامرات عجيبة "اندماج فيها الحلم بالواقع" سجلها بريتون فى كتاب باسمها - "نادجا" صدر عام ١٩٢٨ - من الحب حتى الانتحار مرورا بجنونها..

يتألف كتاب "نادجا" من قسمين: من مقدمة أو مدخل ويشكل نصف الكتاب تقريبا، وتليه الرواية، إذا صح أن نسمي مثل هذا السرد القصير رواية، وهى تدور حول شخصية "نادجا".

يمكن اعتبار المقدمة بمثابة مقالة إيضاحية للسريالية وتهئية للحكاية الغريبة التى سيرويها بريتون عن لقائه بـنادجا. والعبارة التى يفتتح بها هى "من أنا" (Je - Qui suis) ، والواقع أن فى السريالية هاجسا ميتافيزيقيا عميقا ، لا يكتسب عادة الصيغ الفلسفية، لكنه حاضر مع ذلك ، وملمس فى صفحات "نادجا" الأولى ، حيث يجيب بريتون عن سؤاله ذلك بقوله أنه سيتعلم جزءا يسيرا مما كان قد نسيه. بيد أن محاولته التذكر والاستحضار سوف تتم بصورة لإرادية. وسوف يتذكر عفويا ما جرى له ، ويرويهِ دون تعليق أو بحث ، ويأمل من ثم أن يتوصل إلى معرفة العوامل التى تميزه عن سائر الناس وتجعله فريدا فى هذا العالم، حيث يبدو أن كل شئ وكل كائن يطابق نموذجا عاما ومعيارا موحدا.

من أجل ذلك سينهج سبيل الكلام دون نظام مرسوم أو خطة مسبقة ، وسوف يحير بخفي وحيد من الذاكرة ، ويبدأ بأى شئ يفرض نفسه على وعيه. ستكون نقطة انطلاقه "كوتيل دو جراندزوم" فى ساحة البانتيون ، حيث أقام حوالى عام ١٩١٨. ولكنه قبل أن يبدأ يشير إلى حوادث معينة فى حياته ، تمت فى مصادفات عجيبة غامضة.

وسأكتفى بذكر حادثة واحدة كمثال على تلك المصادفات: فى العرض الأول لمسرحية أبوللينير "لون الزمن" Couleur du Temps وحين كان بروتون فى إحدى المقصورات يتحدث إلى بيكاسو وقت الاستراحة ، دخل المقصورة شاب قطع عليها

حديثهما ، ثم سارع إلى الاعتذار قائلا: أنه حسب بريتون صديقا له قُتل في الحرب. بعد ذلك بدأ بريتون يرسل بول ايلوار الذي لم يكن قد تعرف إليه بعد بواسطة صديق مشترك لهما. ثم لما التقى به أخيرا ، أثناء إجازة عسكرية ، يفاجأ بأن ايلوار هو الشخص نفسه الذي تحدث إليه في المسرح. وفي المقدمة قصص وذكريات عديدة من هذا القبيل سبقت ببراعة تولد في النفس المزاج السريالي المناسب لقراءة قصة "نادجا". مثل هذه المصادفات الموضوعية تحدث أحيانا لأى منا ، لكننا لا ننتبه إليها ، كما أننا لا نسجلها أو نحولها إلى أعمال أدبية عظيمة .

تبدأ القصة في شارع لافاييت في مغرب اليوم الرابع من أكتوبر ، بينما كان بريتون يتسكع بلا هدف باتجاه الأوبرا. وفجأة رأى على بعد عشرة خطوات ، شابة في ثياب رثة. تنظر إليه في الوقت نفسه. كانت لها عينان جميلتان مزينتان بطريقة غريبة ، فيكلمها بريتون بلا تردد. وتزعم أنها ذاهبة إلى مصفف الشعر في شارع ماجنتا ، لكنه يدرك أنها لا تقصد مكانا معينا ، وتدرك هي أنه فهم ذلك. ثم يجلسان على شرفة مقهى قرب محطة سلك حديد الشمال Gar du Nord ، حيث تروى له جوانب مختلفة من قصة حياتها. والاسم الذي تختاره لنفسها هو نادجا ، وهو عبارة عن الأحرف التي تبدأ بها الكلمة الروسية التي تعنى الأمل. وعندما يهمان بالافتراق يسأل بريتون نادجا السؤال الذي يحل ، بحسب وجهة نظره ، محل الأسئلة جميعا ويلخصها: "من أنت ؟" (Qui êtes - vous?) وهو السؤال الذي بدأ به الكتاب ، فيتلقى هذه المرة جوابا مهما حين ترد نادجا "أنا الروح الهائمة" (Je suis l'âme errante).

في اليوم التالي يلتقيان ببناء على موعد بينهما في بار عند زاوية التقاء شارع لافاييت بشارع فوبور بواسونير ، وترافق نادجا بريتون في سيارة وتفارقه عند باب البيت. وتقول أنها سترجع إلى المكان الذي بدءا منه. وضربا موعدا للقاء في اليوم التالي ، لكن قبل حلول الموعد تلاقيا صدفة في شارع شوسيه دانتون. فتعترف له أنها كانت قد صممت على إخلاف الموعد ، ولم يحدد موعدا للقاء في اليوم التالي ، غير أن بريتون يحس أنه لمحها وهو في السيارة ، عند منعطف شارع ، فيتبع حدسه ويتجدها. على هذه الصورة يتم اللقاء بينهما طوال أيام ، بمحض الصدفة ، وكأن القدر يتدخل في ذلك. وتتخلل القصة لمحات سريعة من حياة نادجا وما فيها من خطيئة وخزن وطفولة. وكانت تختفى لتظهر من جديد بصورة غير متوقعة. وكانت دائما عندما يجلسان في

المقهى ترسم صورتها جاعلة لوجهها ملامح "ميلوزين Melusine"<sup>(١)</sup> وتحس أنها قريية من تلك الشخصية الأسطورية.

ويرسم بريتون ، من خلال وصف لقاءاته مع نادجا ، ذلك الوصف المقتضب الذى يشبه المذكرات ، أفاقا عقلية يستحيل فيها تمييز أى حد فاصل بين العقل والجنون. ومع أن نادجا تحال إلى مصح للأمراض العقلية ، فإن بريتون يستمر فى التفكير فيها باعتبارها الشخصية الوحيدة التى لم تكن غامضة ، والتى تخطت حالة الغموض هذه ، بفضل مقدرتها الغريبة على تلبس شخصيات غير شخصياتها. "فالجمال" ، كما يقول لنا فى عبارة الكتاب الأخيرة ، إما أن يكون تشنجيا أو لا يكون<sup>(٢)</sup>.

إن رواية "نادجا" أثر أدبى فلت ، على ما يبدو ، من التحديد السريالى المتزمت الذى يفترض فى الكتاب أن يخضع لعملية الكتابة الآلية والتسجيل الحياى لاغير ، كما يبدو أنها توسع النظرة المذهبية ، لتصير موقفا فلسفيا ، بل صوفيا كذلك. إذ أن لقاء يتم صدفة ، فى الطريق ، بين رجل وامرأة ، وهو حادث يمكن أن نسميه ، بلغة ما "التقاطا" ، يصبح ينبوعا لنوع جديد من شعر عدم التماسك. إن حادث "التقاط" قد يعتبر وفقا لمستوى معين من الوجود حادثا عاديا. بل مبتذلا ، يمكن أن يصبح منبعا للسعادة العميقة والكشف المفرج. وقد أخرجت السينما من هذا الموضوع أنارا رائعة.

فغالبا ما يتفق لنا ، حين نكون فى انتظار شخص ما ، ولنقل ، فى المحطة المركزية مثلا ، أن نجد الناس الذين يملون بنا ، والذين لا ننتظرهم ، للأسف ، أكثر جاذبية وغموضا ممن ننتظر. والسريالية ، والتقنية السينمائية بقدر ما تكون سريالية ، تهيب التحولات الشعرية لهذه اللقاءات التى تتم صدفة ، دون توقع ، ويصوره غير مألوفة ، والتى يمكن أن يتولد منها معنى للحياة جديد. ففى مثل هذه اللقاءات نبتكر حول أنفسنا القصص شأن نادجا ، التى كانت فى جنونها الجزئى ، تزييف أمورا كثيرة: بيد أن الكذب فى مثل هذه الحالات ، يكشف عن أعماق الحقائق المتصلة بذواتنا ، والتى لا نجرو على مواجهتها حين نتحدث مع أشخاص يعرفون وقائع حياتنا وماضيها.<sup>(٣)</sup>

وإذا كان الواقعى يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان وحياته (أى الأشياء والقوى المادية التى تلامس حياته) ، فإن السريالى يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان ومصيره (أى الأشياء المادية وقوى ما فوق الطبيعة التى تكون مصيره). وهذا اللقاء بين الفنان

(١) جنينة تنسب إليها أساطير القرون الوسطى بناء قصر أسرة لوزيتيان الإقطاعية.

(٢) والاس فالى . مصدر سابق ص ١٦٨ ، ١٦٩.

ومصيره علامة الأثر الفني العظيم ، إذ على الفنان أن ينفصل عن الأشياء القائمة لكي يتحد بالأشياء الممكنة. وقد عرف بريتون الإنسان ، فى بيانه الأول ، بأنه "نلك الحلم النهائى".

فالشعر ، إذا كان ينبغي أن يكون هناك شعر ، يجب أن يقتحم وسط خطر عظيم. إنه شبيه بلقاء يتم صدفة بين رجل وامرأة على أحد أرصفة باريس ، شبيه بالخطر الذى ينتظر الرجل فى النواحي الغامضة المجهولة فى ماضى المرأة. والشعر مجال "المدهش" الذى يغدو أليفا حتى أنه يصير حقيقيا. لكن السرياليين يمسكون عن تحليل تجربة "المدهش" لكى يصونوا قوة الخيال ، ويلزموا بالتالى ، تقاليد متلصصين النظر أو البصاهيين (Les Voyants) الذين يرون دون أن يفسروا.

ويمكن أن ينقل السؤال الأول الذى يطرحه على نفسه فى "نادجا" : "من أنا؟" ليصير فى ضوء القصة ، "من أسكن؟" و "من ألزم؟" و "من أرى فى أحلامي؟" لأن ما لا يوصف وما لا يعبر عنه يخفق الشعراء باستمرار ، حتى أنهم يضطرون للخداع ، والسريالية أنيل أنواع الخداع. يقفز الشاعر من اللامرئى ، إلى المرئى ، من الملاك إلى الإنسان ، من نادجا أو ميلوزين إلى المرأة. وتكمن فرادته ، وهذا ما نشاهده فى أثر مثل "نادجا" فى مقدرة القوى الوحشية فيه ، والتي يكتبها المجتحم ، على توليد الرموز<sup>(١)</sup>.

صدفة أخرى تحدث لبريتون فى ٢٩ مايو ١٩٣٤ عندما التقى بامرأة دعاها "مدبرة ليلة دوار الشمس الكلية الاقتدار" صورها فى قصيدة "دوار الشمس" التى كتبها قبل إحدى عشر عاما من لقائه بها ، أى عام ١٩٢٣. وكانت هذه "جاكلين لامبا" التى تزوجها فيما بعد.

ذات صباح كان بريتون يستعيد صدفة فى ذاكرته أبيات قصيدة قديمة سطرها أليا فى عام ١٩٢٣ وهى "دوار الشمس" ، وتبين فى عظيم دهشته أن هذه القصيدة التى خصها حتى ذلك الحين بالزراية قد اتخذت صفة تنبئية عجيبة ، فقد سبق وصورته الحدث الرئيسى الذى جرى بعد ذلك بسنوات بالفعل فى حياته فى ٢٩ مايو سنة ١٩٣٤ ، إذ صادف فى هذا التاريخ المرأة التى دعاها لهذا السبب "مدبرة ليلة دوار الشمس الكلية الاقتدار" والتي تزوجها فى ١٤ أغسطس من نفس العام.

وهوسعنا أن نتبين فى رواية "بروتون" كيف يحلل قصيدته بيتا بيتا ويربطها بدقة بدقيقة بإحدى اللوائح المنبئة فى هذا اللقاء المؤثر. ويمكننا أن ننتقى على وجه

(١) والاس فالى. مصدر سابق ص ١٧٠ .

الخصوص "الألفاظ المفاتيح" الأكثر تأثيراً في النفس: كالشر ، وبصورة جانبية ، وحفلة الرقص والسراج ، والرابع عشر من يوليو ، وكمن يسبح ، وهامناً يتناولون الغذاء ، وجنية الماء نفسها. ومما تجدر ملاحظته أن الموضوعات التي تستخلص من هذه الألفاظ لا تدخل ضمن الرموز العامة والمألوفة في الشعر بل هي موضوعات خاصة بـ "بروتون" وبهذه الحادثة عينها.

فهل تحكمت الآلية ذاتها في انتشار الكلمات على الصفحة وفي سياق الحوادث التي تمت بعد ذلك بكثير؟

ليست القصة التي قامت حول "بيت الخلفة" بأقل إذهالاً : إذ يشعر "بروتون" ومصطفاة دوار الشمس ، أثناء نزهة على شاطئ البحر ، على مقربة من "لوريان" وفي منطقة لا يعرفانها معرفة دقيقة ، بخلاف غريب يدب بينهما دون أن يدركا مصدره. ويحل هذا المناخ العسير لدى اقترابهما من بيت منعزل يختفى بعد ذلك. ويعلمان لدى عودتهما أن "ميشيل هنريو" قد أقدم على قتل زوجته في هذا المنزل.

ويشير "بروتون" علاوة على ذلك إلى مصادفات عجيبة: فلقد كان "ميشيل هنريو" هذا يهتم بترقية الثعالب الفضية ، وكان "بروتون" وزوجته قد توليا قبيل هذه النزهة بروايتين يدور موضوعهما الأساسي حول الثعالب: "الثعلبية" من تأليف "ماري ديب" و "المرأة التي مُسخت ثعلباً" للكاتب "دافيد غارنييه". وتشير كذلك إلى ظاهرة شائعة عجيبة جرت أثناء النزهة. فقد بدا له أن هذا المنزل يطل "على باحة واسعة تمتد إلى البحر ويحدها ، فيما بدا لي ، شبك معدني".

ولكنه تبين أثناء نزهة قام بها لغرض التحقق من هذه الأماكن أن الحقيقة كانت مغايرة تماماً:

- "إنه لأمر مدهش للغاية ، فلم تكن الباحة التي شكلت حديقة الثعالب مغلفة بشبك معدني كما خيل لي أنني أراه في اليوم الأول ، بل بسور من الأسمنت مرتفع حتى لا يسمح لي بمشاهدة أى شئ في الداخل".

ولما داخلته الرغبة في إدراك ما حدث ، إن استطاع إلى ذلك سبيلاً ، تسلق الحائط حتى أعلاه واكتشف إذ ذاك المشهد الجديد: "كانت جميع الأقفاس ذات الشبك المعدني تلتصق بالسور الذي واجهني بادئ الأمر. فكما لو أن السور في العشرين من يوليو هذا - وهو تاريخ الزيارة الأولى - قد ظهر لي شفافاً". ومن السهل أن فنأى بالوهم ، وتلك فرضية مقبولة على أى حال ولكنها تقتقر إلى البرهان، شأنها شأن فرضية الصحة

المطلقة في الظاهرة التي لاحظها "بروتون"<sup>(١)</sup>.

مثلاً تنفذ الموجات الهرتزية فينا من كل جانب وتظل مع ذلك غير مرئية وبعبارة عن الإدراك بدون كشف معدني مناسب، ومثلما تخترقنا في كل اتجاه ظاهرات كهربائية لا تحصي دون أن ننتبه لها ، كذلك نحن غارقون من قمة الرأس إلى أخمص القدمين في سحب الصدف الموضوعة وأشعتها دون أن نعي ذلك عادة. ونحن أشبه مانكون بالخصيات المرسومة على السجاد والتي تحلم في الروايات وتنسى أن مادتها قد صنعت من سدى وصورة أقحمت في السجاد.

إن أول السجون وأكثرها حصاراً أن يخال المرء نفسه حراً وهو ليس بحراً، وعندما يقر بوجود السجن ويحدد مواقع أسواره ويزن حراسه، يستطيع حينئذ بالرغم من عذابه أن يضع خطة لنجاته وأن ينفذها وينجح فيها ذات يوم.

ولكن الحرية الخيالية سجن ختمه السجين بنفسه ، فهو يحلم دون جدوى بحرته الكاذبة ولا يفعل شيئاً ، وليس بوسعه حتى أن يستوعب إمكانية قيامه بأى شئ ليكتشف ما هو في الخارج.

ولذلك فإن هذا الشعور الخارق "بالانتظار" الذي تشع أنواره في السريالية وفي فكرة "بروتون" بوجه خاص إنما هو مفتاح الحرية الذهني. وليس الأمر انطباعاً ذاتياً لا جدوى فيه بل هو فعل داخلي وهو ارتخاء وثاقنا بالسيور التي تربطنا بالحتمية.

وليس في عصرنا من حركة فكرية تضمنت التعطش إلى الحرية أكثر مما تضمنت السريالية ، لأنها تبتغيها بدون حدود على الإطلاق. فلا عجب إذن أن يكون همها الأول في وعى الحتميات التي تثقل كاهل الإنسان كيما تقيس أبعاد العقبة التي تعترض سبيل الرغبة الكبرى. وليس بين المعاصرين من عانى شعوراً بالانتظار أكثر شدة.

فما عسى أن يكون هذا الانتظار سوى وعينا بأننا مقيدون في الواقع المألوف ، وأن الحرية اللامحدودة تلامس هذا الواقع وفي جاهزة دوماً للتدخل وقلب كل شئ إذا عرفنا فقط أن نمسك باليد التي لا تنفك تمدها إلينا عبر سور الظلمات اللامحسوس الذي يفصلنا عن حضرتها؟<sup>(٢)</sup>

وعندما يهيم "بريتون" دونما هدف محدد على امتداد شارع "بون نوفيل" فإنما يشكل ذلك قاعة انتظار في الهواء الطلق ، قاعة الخطى الضائعة التي تحدث فراغاً غريباً

(١) ميشيل كاروج . مرجع سابق ص ٢٤٨ ، ٢٤٩.

(٢) ميشيل كاروج . المرجع السابق ص ٢٥٤.



فى قلب المدينة التى تعج بالناس: "لست أدرى لأى سبب ، فإلى هنالك تقودنى خطاى وأنهب على الدوام تقريبا دون هدف محدد ودون ما يجملنى على ذلك سوى هذا المعطى الغامض وهو أن "ذلك" سيحدث هناك" (نادجا).

إلا أنه لابد من الإشارة إلى أن الآلية بوصفها سبيلا من سبل التعبير عن الصدفة الموضوعية لا يمكن أن تستخدم جزافا لأغراض فنية مزعومة. فهى وحى شبه مقدس لا يمكن تصحيحه انطلاقا من قواعد خارجة عنها. وهى لا تضطلع بوظيفة أدبية محضة على هامش الحياة ، ولا يدخل ضمن مهامها التزويد بالنفايات كما يفترض الكثيرون من الممثلين النفسيين ، بل هى تكشف عن الحياة ووسيلة يتجلى بها التواصل بين الشخص والإنسانية وحتى الكون.<sup>(١)</sup>

كما تفسر الصدفة الموضوعية أيضا اللعبة التى استهوت السرياليين وأطلقوا عليها "الجنة الشهية" حيث يكتب كل واحد منهم جملة على ورقة دون أن يراها الآخرين وتُصَف الأوراق اعتبارا فنتنتج عن ذلك صور وتعبيرات مذهشة وجديدة ، وهو ما يلتقى أيضا مع تحطيم المنطق الواعى فى الكتابة..

وإذا ما روعى فى اللعبة الأسلوب السريالى الحقيقى أفضى ذلك إلى صيغة حقيقية لتطبيق مبدأ الآلية ، إذ يكتب كل كتابة عفوية محضة دونما حساب لآثار مفترضة ، وأفضى فى الوقت نفسه إلى تطبيق لمبدأ الصدفة الموضوعية لأن النتيجة النهائية لا تستخلص إلا بمزاوجة هذه النصوص. ولقد ظهر بكثير من الأمثلة أن الجمل المستخلصة غالبا ما تمتاز بطاقة شعرية كبيرة وأنها قد تبرز على وجه الخصوص حالات متميزة من التواصل النفسى للبعيد.

وليس من شك فى أن أجمل الجمل المستخلصة تلك التى زودت هذه اللعبة باسمها السريالى: "ستشرب الجفة الشهية الخمرة الجديدة".

وقد استطاع "بروتون" ، عن مريق تبديل فى هذا الأسلوب بطريقة الأسئلة والأجوبة أن يحصل وأصدقائه على بعض التعاريف المدهشة:

ما النهار ؟

امرأة تستحم لدى حلول الليل.

ما الجيش ؟

نصف مرتب

ما الحب الجسدى؟

إنه نصف اللذة<sup>(٢)</sup>

(١) المرجع السابق ص ٢٥٧.

(٢) المصدر السابق ص ٢٧٤ - ٢٥٧.



[ ٥ ]

”نحن. أعلننا أن أى شئ  
يفعله الإنسان هو فن ..  
الأرض الكبيرة فن ..  
العندليب فنان كبير”

جون آرب



ها قد جئنا إلى مربط الفرس كما يقولون .. فرغم الثورة النظرية .. والأدبية التي قامت بها السريالية .. إلا أنها تظل أوضح تأثيراً في الفن التشكيلي .. أو يصبح الفن التشكيلي هو علامتها المميزة وأوضح مظاهرها وبالتالي يعتبر ما سبق مقدمة تساعد على فهم الثورة السريالية في الفن التشكيلي .. ورغم أن بريتون يظل هو الـ "أبأ" .. والمفكر الأول ، إلا أنه على المستوى العام ليس أشهر الأسماء السريالية فريما يجئ قبله "دالي" .. فهو وماكس ارنست وميرو ومان راي وغيرهم من الفنانين التشكيليين هم الذين نشروا السريالية في الأرض بأسرع مما فعلت كتابات بريتون نفسه وغيره من أدباء السريالية .. فالتصوير يأتي أكثر وضوحاً من النصوص المكتوبة .. حتى أن الشاعر السريالي جون شيسستر Jean Schuster يقول أن أفضل كتابين عن التصوير السريالي هما كتاب اندريه بريتون "السريالية والتصوير" وكتاب جوزي بيير Jose Pierre "السريالية" يكمل كل منهما الآخر في التأكيد على أن "التصوير السريالي يتضمن السريالية وليس العكس".<sup>(1)</sup>

والموقف هنا يشبه الحال بين القصة أو الرواية التي نقرأها مطبوعة ، وبين نفس الرواية عندما تتحول إلى فيلم سينمائي. فتذيع شهرتها ويسمع بها عدد أكبر بكثير من الناس. ففي الحالة الأخير تتحول الأوراق إلى نجوم لامعة ، ويتجسد الخيال شخصواً ومناظر وأصواء وأصوات.

هنا يصبح غير ذي معنى مناقشة ادعاءات بعض النقاد الذين يقولون بأن الفنانين السرياليين وجدوا احتراماً وإثباتاً أكبر لإمكاناتهم خارج الحركة السريالية .. لدرجة أن كارول ويلكر Carole Welcker ترفض أي مساهمة من جون آرب في السريالية متجاهلة قول "آرب" نفسه في كتابه "أيام جرداء" "Jours éffeuillees" كانت - أثناء الفترة السريالية كتابتي الشعرية وكتابتي التشكيلية قريبتين لبعضهما".

وقد حاول بعض النقاد الحديث باحترام عن ماكس ارنست واندريه ماسون وخوان ميرو ولكن من خلال السعي لفصلهم عن الحركة السريالية والتأكيد على أن الجدارة الفنية والاحترام تحتم قطع كل الروابط مع السريالية. وبالطبع من السهل إدراك الموقف العدائي لهؤلاء النقاد تجاهها.

(1) J.H. Mattheus. The imagery of Surrealism. Syracuse University Press, 1977. P13

ومثلما استفاد السرياليون من كتابات الرمزيين أمثال بلاك ورامبو وبودلير والفلاسفة أمثال نيتشه وهيجل وماركس وغيرهم بقدر ما حملت هذه الكتابات من حوافز سريالية..

كذلك استفاد السرياليون من إنتاج بعض المصورين السابقين لهم بقدر ما لدى هؤلاء أيضا من عناصر سريالية .. وهنا نميز بين فنانين سابقين بفترات متفاوتة الطول عل السريالية ، وبين المدارس التي سبقت السريالية مباشرة مثل المستقبلية والدادية والتي ساهمت في تبلورها.

في الماضي .. استهوى بعض الفنانين تصور الملائكة والشياطين واستدعائهم في لوحاتهم، واعتبرت هذه موهبة سحرية .. هذا فضلا عن فنانين آخرين استهواهم تصوير الموضوعات الدينية بما فيها من حساب وعقاب وأحداث فيما وراء الطبيعة "ميتافيزيقية". وربما نجد أقدم هذه الصور في أعمال الفنان المصري القديم في عصور الفراغة .. ومن أشهرها رسوم "كتاب الموتى" .. وتمثال أبى الهول ذو الرأس الإنسانى والجسد الحيوانى و.. الخ ، بل نجدها في تصوير بعض فناني المخطوطات المسلمين.

وجد ويلفريدو لام Wilfredo Lam الكوبى علاقة بين السريالية والودونية السحرية Woodoo Magic<sup>(١)</sup> التي لا تزال موجودة في وطنها الاستوائى .. وهى نفس العلاقة بين السريالية و"التامايو" المكسيكية Tamayo. أى محاولة الجمع بين عناصر أنثروبولوجية قديمة مع الاستكشافات العلمية لللاوعى.

إذا اقتربنا أكثر نجد هناك من يرى في أعمال "جويا"<sup>(٢)</sup> عناصر سريالية ويكرسه كجد أعلى للسريالية .. مثلما نرى في أعمال بوش Bosch في أواخر القرن الخامس عشر وبخاصة في لوحته المسماة: "حديقة لملذات الأرض" حيث تتحلق كائنات وأشكال غير واقعية. وكذلك في أعمال بريجيل Breughel ملامح ومخلوقات خيالية. والمصور الإنجليزي ولهم بلاك (1757 - 1827). Blake.

(١) الودونية: دين زنجى إفريقى الأصل منتشر بين زنوج هايتى ويقوم فى الدرجة الأولى على أساس من السحر والعرافة.

(٢) فرانثيسكو جويا رسام ومصور أسباني (١٧٦٦ - ١٨٢٨) عبر عن عصره وحياته في أعماله. عُين مصورا رسميا للبلاد. ومع ذلك كان أجراً مصورى عصره. من أشهر لوحاته «الملاحا العارية» التي أراد فيها أن يصور لوحة عارية دين ذريعة ميثولوجية وأن يسجلها في واقعية صارخة. وقد أثر جويا في العديد من فناني القرنين التاسع عشر والعشرين. (أنظر محيط الفنون . الفنون التشكيلية - دار المعارف : ١٩٧٠ ص ٣٨٤ ، ٣٨٥) .

ويذهب ج. هودين إلى حد تأكيد أن الآلية النفسية ليست شيئا جديدا وأن ماكس ارنست كان يدرك جيدا أبحاث ليوناردو دافنشي في هذا المجال. الاختلاف للوحيد - كما يرى - هو أن ارنست لا يذكر شيئا عن التأمل الجمالي والعلمي الذي أثار وقاد أبحاث ليوناردو.

ويدعم نافيل ويستون هذا الكلام بقوله أن دافنشي اقترح على الفنان حينما يجف خياله أن ينظر إلى فعل العوامل الجوية في المباني القديمة أو مساقط المياه أو السحب ويسمح لخياله أن يفسر ماذا ستصبح عليه.<sup>(1)</sup> لكن استخدام الخيال هنا مختلف تماما عن الخيال السريالي. فالخيال في حالة دافنشي يعنى التصور المستقبلي المعتمد على التفكير المنظم، وأما الخيال السريالي فهو الخيال الحر بلا غرض سوى تجسيده فنيا.

ومع ذلك فإن بريتون يملك فكرة تحليليا ومن نفس الطراز الذى امتلكه ليوناردو دافنشي كما يقول هريبرت ريد.<sup>(2)</sup>

بل إن هناك رافدا آخر من المؤثرات يبدو فى تأثر خوان ميرو بعلامات ورموز المرحلة التصويرية Pictographic لفن الكتابة وهى المرحلة التى كانت تعبر فيها الصور عن الكلمات.

إن الفن السريالي لم يأت طفرة أو مفاجأة .. بل يمكن القول أنه أتى فى ظروفه التاريخية. فهو خطوة فى مسيرة الفن منذ القرن التاسع عشر حين دخل الفنان - فضلا عن محاكاة موضوع خارجى - مركز العمل الفنى ، وحين بدأ الفنان وتغير وضعه ليكون شعبيا - أى ينتقل من كونه رسام الصفوة أو الحكم ليختار موضوعات - ويعيش حياة - شعبية.

وبعد قرون طويلة من ارتباط الفن بالدين ، ويقاء الفن الأوروبى حتى نهاية القرن الثامن عشر فى خدمة الكنيسة ، بغض النظر عن حياة "الجمهور" الدنيوية .. تصل إلى القرن التاسع عشر. وعندما بدأ اليأس من تحقيق الأهداف التقليدية للصورة - مثل التعبير عن البيئة بشكل واقعى أو رمزى أو توضيحها أو زخرفتها - وبدأ أيضا اليأس من دقة العقل والاعتماد عل المدركات المادية وحدها والبحث عن طريقة لتوصيل مدركات معينة للآخرين لكى يحسوا بنفس الإحساس الصادر منه .. إذا بدأ كل ذلك كانت الدادية والسريالية خطوات طبيعية على خط الفن.<sup>(3)</sup>

(1) Neville Weston. Kaleidoscope of Modern Art. Harrap. London. 1972.

(2) H. Read. The Philosophy of Modern Art P 46.

(3) Nahma sandrow: surrealism, Theater, Arts, Idea. Harper and Row Publishers, New Yourk 1972. P 51.

يستعرض لنا هيلد زالوسر بشكل منطقي وتحليل سليم التطورات العريضة التي أدت إلى ظهور الحركة السريالية في الفنون التشكيلية:

في خلال القرن التاسع عشر بدأ مظهر جديد أخذ يبرز ويزداد وضوحاً ، هو ثقافة الطبقة الشعبية التي تقدمت بفلسفة لنفسها واتجاهها خاصا بها وفنا لها ، وهذه الفلسفة هي الفلسفة التي تؤمن بالتطور وتصطبغ بالرومانطيقية . ولقد ساعدت الاختراعات الكبرى والمكتشفات العلمية على وجود مادية اتجهت إلى ما يلائم مطالب بورجوازية سليمة غنية رغبة أشد الرغبة في الحياة والتمتع بما فيها.

وكان على الفن أن يجلب المتعة لهذا الجمهور ، الذي لم يكن قد أصيب بعد بالتفكير المؤلم. وهكذا سينشئ الفنان لأول مرة أعمالاً لجمهور تصد ذوقه ، لأنه حتى لو كانت فكرة الجمهور غائبة عن ضمير الفنان حين ينشئ فنه ، فإن هذا العمل نفسه قد أنشئ للجمهور، أضف إلى ذلك أن الفنان قد أصبح متصلاً بعصره ومتأثراً به مهما بلغت عبقريته. وهكذا كان الفن في القرن التاسع عشر المثل الحي لتلك الثقافة المادية العقلية. ولا يصح أن ننسى أننا نجد أساساً فنيا خالصاً في المذهب الانطباعي L'Impressionisme . فالفنون التشكيلية في القرن التاسع عشر بما حوته من مذهب طبيعي وعلمي ، تمثل اللحظة الوحيدة في تاريخ الثقافة الأوربية التي تجرد فيها الفن من كل مؤثر ديني أو روحي ، مكتفياً أن ينقل بأمانة بعض جوانب الحياة.

ونستطيع أن نقول أنه إذا كان المذهب الانطباعي قد وصل إلى تلك القمة التي ارتقاها سيزان Cezanne فإن ذلك لا يرجع إلى آرائه وإنما على العكس قد بلغ ذلك الإتقان رغم تلك الآراء بفضل واحد من أعظم المصورين. ولكن ذلك لا ينفي أن المذهب الانطباعي في أساسه مذهب غير روحي ، مثله كمثّل الفوفزم Fauvisme (الحوشية) الذي سيعد هو أيضاً القيم الروحية للعمل الفني حين يعلن أن ما كان يدعو الانطباعيون "جانباً من الحياة" يجب أن يكون في الواقع "متعة للعين". وإذا كان الفن الانطباعي ذا جانبين هما التفكير العلمي من ناحية ، وإرضاء الحواس من ناحية أخرى ، فإن مذهب الفوفزم Fauvisme يحاول جهد ما يستطيع أن يرضى طبقة قد أصابها الانحلال فعلاً. حتى بين ذلك الجيل نجد خوارج على هذا الفن من بينهم ثلاثة ساروا باجئين عن عقيدة جديدة ؛ فقد هرب جوجان Gauuguin من هذه الجماعة العقيمة يحده الأمل في أن يجد لدى البدائيين المنايع الحقيقية للإلهام الفني ؛ واستوحى فان جوخ Van Gogh المشاعر الدينية في تصويره ، وإننا لواجدون لدى فان جوخ ما يشعرون شعوراً ملموساً



بتلك العلاقة الخفية بين الشعور الدينى والعمل الفنى ؛ والفنان رسول قبل أن يكون فنانا. وثالث هؤلاء الخوارج هو سيزان. Gezane. إن مأساة الفن فى القرن التاسع عشر تبلغ لديه أحد أطوارها ؛ ولكن سيزان استطاع بمجهود فوق طاقة البشر أن ينقذ التصوير مستخدما طرائقه الخاصة ومستعينا بالوسائل التصويرية دون أن يلجأ إلى العواطف البدائية ، ولا الحماسة الدينية. لقد استطاع هذا الفنان الفريد ، بمجهوداته الخارقة أن ينفع الروح فى الوسائل التصويرية ، وأن يجعل من المذاهب الانطباعى شيئا متينا.

وهكذا استبعد من التصوير الناحية التى ترمى إلى المتعة ، ولن تجد لوحة أكثر خشونة وأشد عريا من لوحاته! واختفى كذلك كل ما يذكر بالإنسان وحياته وحرارة الحيوانات ، واختفت المميزات التى أحبها الانطباعيون واستبدل بها سيزان عالما لا تضئته الشمس وجوا خارجا عن نطاق الإنسان ، نجد أن الأشياء تسبح من عالم لآخر فيه . وهكذا سار سيزان فى طريق إنشاء عالم اشتقت قواعده من صميم القواعد التصويرية<sup>(١)</sup>.

وهذا العمل العظيم - بما بذل فيه من جهد وما أدى إليه مهد أحد الطرق ، التى سيسير فيها الباحثون عن فن جديد ، وعن تعبير جديد ؛ ذلك لأن الطرق ستتشعب ابتداء من هذه اللحظة ؛ ويجب أن نذكر أن العمل الفنى يتبع من حيث قيمه عالمين: العالم الحسى والعالم العاطفى . والقيم الشكلية هى اللون والسطح والخط والفراغ والتكوين ، وهى التى تستشعرها حواسنا. والقيم الروحية والتجريدية هى : الشيء الذى يحتويه العمل الفنى ، والموضوع والمعنى والعاطفة ، التى يحملها وينقلها إلينا.

ولكن الانطباعيين يذهبون - كما سبق أن قلنا - باحثين وراء القيم الحسية. وتحليل الأساليب المختلفة قد أبان لنا أنها تشمل عناصر لما قد أتى بعدها من أساليب ، وهذه العناصر وإن كانت قد حدثت بمصادفة ، ستحمل معنى جديدا وتصبح عاملا مهما فى الأسلوب الجديد<sup>(٢)</sup>.

---

(١) الأزمة الراهنة فى الفن بقلم هيلدر الوشر نقلها عن الفرنسية مصطفى كامل فوده. مجلة الكاتب المصرى. القاهرة. نوفمبر ١٩٤٧.

(٢) وهكذا كان التطور الأخير للفن القوطى مهذا مذهب التوافق الذى ظهر فى عصر النهضة L'Horizontalisme de la Renaissance وهذا المذهب بدوره قد مهد فى آخريات أيامه لظهور الاتجاه الزخرفى فى أسلوب الباروك Baroque.

إن الفن الانطباعي ، وهو فن طبيعي ، قد بالغ في إبراز ألوان الضوء حتى أدى ذلك إلى إلغاء الحجم ، ثم إلى فناء الحقيقة الموضوعية ، وسجل محل الحقيقة الموضوعية الرؤية المؤقتة التي يقيد بها في لحظة معينة فيحيل صورة الشيء إلى مجموعة من البقع الملونة تراها عيوننا ، وسيكون لتحطيم الحقيقة الموضوعية نتائج خطيرة. الحق أن فناء الحجم في الفن الانطباعي يرمى إلى أن يكون التصوير أقرب إلى الطبيعة ، وهذا التحطيم لا يبدو واضحا ، لأننا نستطيع بفضل تجاربنا أن نعيد بناء الشيء - دون وعي منا مستعنيين بهذه البقع الملونة ، غير أنه ما أسرع أن يتطور الفن فيهمل إعادة بناء صورة الشيء ولا يبقى إلا تحطيم الحجم.

قام سيزان بخطوة أخرى ؛ ذلك أنه إذا أهملت فكرة أداء جانب من الحياة كما يبدو في لحظة معينة خاصة ، وقصر الاهتمام على خلق عالم جديد ، فإنه يسمح في هذه الحالة بالسير إلى أبعد من ذلك وابتكار أنواع جديدة يتطلبها الفن الطبيعي المقلد ، فكما أن الشيء ذاته قد صار أمرا ثانويا ، فإن الفراغ المحيط به - والذي كان يرسم على أساس قواعد المنظور - قد أصابه هو أيضا تغيير في الوضع. فاختفى نهائيا من التصوير تقليد حجم الشيء. ومن العيث معاودة الكلام عن تشويه شكل المنظر لدى سيزان ، فإن عدة دراسات وأفية قد أوصلت تلك الأبحاث إلى درجة بعيدة من العمق ، وقورن في تلك الدراسات بين الدافع الحقيقي وما أداه الفنان ، وقورن بين المنظر الطبيعي الواحد لدى سيزلي Sisley ورسوم سيزان ليكتشف الغرض الذي رمى إليه الفنان بهذا التشويه المقصود. وأخيرا تلك الضرورة القاهرة التي يضحى الفنان في سبلها بحقيقة المظاهر التي تبدو لعيوننا.

إن معجزة سيزان تبدو في بحثه بعناد وإصرار عن قيم تصويرية جديدة انتهت بأن كونت نظاما تجريديا. وهكذا نرى في الفن الانطباعي هذه الخاصية التي أصبحت أساس الفن الحديث ؛ ذلك لأن تحطيم الحجم وإهمال المنظور هو التمهيد لرفض الفن الطبيعي كلية ، أي هو التمهيد للنظرية الجديدة في الفن ؛ فكل محاولات الفن الحديث تتركز في خلق عالم جديد فيه رؤية نفاثة داخلية ، وحقيقة عليا محل الحقيقة المادية الملموسة.

وقد كان تحطيم الحجم الخطوة الأولى في تحطيم النظرة الفنية القديمة تحطيمها كاملا. ذلك لأنه مهما اختلفت اتجاهات الفن الحديث وتعددت مظاهره ، فإن هناك عاملا مشتركا لم يهمل فيه قط ، ألا وهو إهمال المذهب ورفض الحقيقة الخارجية وفضا باتا<sup>(١)</sup>.

(١) الإزمة الراهنة في الفن. مصدر سابق.

يجب أن نعترف بأن مثل هذا الاتجاه المحدد الواضح لابد أن يكون استجابة لضرورات العصر، وإلا فكيف يمكن تفسير أن كل المحركات الفنية في عصرنا تنجّه نحو فن تكون الأشياء فيه نقط بدء تتحول إلى عناصر مجردة؟.

بيد أنه يجدر بنا أن نعود إلى دراسة الموقف الفني في آخر القرن التاسع عشر. فقد رأينا إحدى المدارس تتخذ من أبحاث سيزان نقطة بدء وتحاول جاهدة أن تصل إلى الشكل الخالص. وقد كان السطح التصويري هو الشيء الأساسي لديها، أما القيم الشكلية فتوجد وفقا لذلك السطح. وقد حاولت جماعة أخرى من الفنانين الشبان الذين يعملون إلى مذهب فان جوج Van Gogh أن تنهض بالتصوير من ناحيته الروحية، أدخلت فيه الأبحاث النفسية وتحليل النفس والأبحاث الدينية بل والسياسية.

وهكذا اتصل الفن بعوامل خارجية عن نطاق الفن وأخذ يعبر عنها، واستبدل بعالم المظاهر عالم النفس وعالم الإنسانية، وحاول أن يجد في النفس الإنسانية ما يربطها بالجماعة البشرية؛ وهكذا يعود الفن إلى منابع الإلهام الأولى. وإذا كانت الآلام الغامضة لدى الإنسان الأول قد خلقت الفن حين أبرزت الروى الداخلية والظلام الداخلى الكامن في أعماق النفس البشرية دون وعى من الفنان، فإن الفنان الحديث سينطوى على نفسه، وحين ينظر في حنايا ضميره فإنه يعود إلى نفس منابع الأولى الغامضة. وتحليل عقله الكامن وأحلامه وأفعاله غير الإرادية ونواحي نشاطه المتعددة تكشف له عالما مجهولا لم يكتشف بعد.

فالمذاهب الحديثة كالمذهب التعبيري والسريرية والأورفية Otphisme ترمى كلها إلى غرض واحد - وإن اختلفت طرائقها - ذلك هو التعبير عن العواطف. والسير مع الملهمات دون إخضاعها لأى إشراف، وتصوير الأحلام التى تكشف عن رغبات ومخاوف غامضة. فليس الأمر إذن في الفن الحديث أمر تصوير العالم الخارجى وتعلق الحواس وإمتاع الأعصاب. والتصوير الحديث في المذهبين التعبيري والسريرالي هو بحث مؤلم عن سر الحياة وسر الإنسان.

وإذا تركنا القرن التاسع عشر وبخلافه الربع الأول من القرن العشرين نجد أن الأكثر ربحا هي العلاقة بين السريرية وأعمال "هنرى روسو" و"ساجال" و"جيورجيو دى كيريكو"، الذين خلقوا عوالمهم الخاصة والقلقة..



مارك شاجال، ١٩٥١

"روسو Rousseau"<sup>(١)</sup> يصنف عادة كفنان ساذج Naïve وتمتزج في أعماله الذاكرة بالتخيل ، واختار لها حقولا سيطرت عليها السريالية فيما بعد ...

مارك شاجال<sup>(٢)</sup> (Marc Chagall) أقام في باريس ٥ سنوات من ١٩١٠ - ١٩١٤ تعرف خلالها على الحركات الطليعية فيها وعلى سريالي المستقبل .. في لوحاته جو ساذج طفولي يخلقه أسلوبه في رسم الأشخاص القريب من الأسلوب الساذج Naïve والألوانه الغاقعة الزاهية : بنفسجي - أزرق - أخضر ، وخياله الطفولي أيضا في اختلاط الكائنات والأشكال (شخص يقف على الماء أو حيوان يجرى بين السحب مثلا) وهو في كثير من لوحاته يعتمد في الموضوع على تذكيرات طفولته بالفعل.

(١) هنري روسو مصور ورسام وكاتب فرنسي ولد عام ١٨٤٤ ومات عام ١٩١٠. لم يتعلم الرسم بشكل أكاديمي. ورغم أنه يتجاوز الفنان البدائي أو الفطري ، فإنه يمكن أن يطلق عليه "القديس الشفيح" للمصورين التلقائيين لما تميزت به رؤاه من صدق ونظرة من طرافة. (أنظر د. ثروت عكاشة، مرجع سابق ص ٤٠٨).

(٢) شاجال مصور ورسام ونحات فرنسي من أصل روسي ولد عام ١٨٧٧ في فيتيبسل بغرب روسيا ومات عام ١٩٨٥.

وفى لوحات أخرى طبق أسلوبه المميز على موضوعات مستمدة من حياة الريف الروسى والحياة الشعبية هناك بما فيها من حكايات وأساطير .. ولا يمكن إغفال المسحة الشعرية التى تلف أعماله .. وقد عاد إلى فرنسا عام ١٩٤٧ ليستقر فيها . وكان قد أقام فيها أيضا بضعة سنوات بدءا من عام ١٩٢٢ . وقد اتهم شاجال السرياليين بأنهم يملكون نظرة أدبية فى معالجة قضايا التصوير ، وهى نفس التهمة التى وجهت إلى شاجال فدافع عن نفسه بأنه خلق وحدة لا تنفصم بين الشعر والتصوير.

“دى كيريكو”<sup>(١)</sup> الذى وصل إلى باريس عام ١٩١١ أنتج بين عامى ١٩١٢ - ١٩١٥ بعضا من أغرب وأكثر الرسوم قلقلًا فى تاريخ الفن .. هناك ساعات تقف بكسل شديد .. وأشخاص مبهمين .. دخان قطار يسير .. ظل لطفل يجرى .. وإضاءة مسرحية .. لا تستطيع الهرب من رعب هذه اللوحات بتصور عدم واقعيتها .. وقد رسم دى كيريكو كثيرا من لوحاته من مدن شمال إيطاليا حيث استمد منها نوعا من الضوء ونوعا من خلود حزين. وخلال الحرب العالمية الأولى قابل المستقبلى كارلو كارا Carlo Carrà وطورا معا الأسلوب المعروف بتصوير ما وراء الطبيعة “ميتافيزيقى” . وقد ألهمت رسوم فترته الأولى فى باريس على الأخص كلا من ماجريت وتانجى وارنست. إلا أن دى كيريكو تراجع بنهاية الحرب العالمية الأولى عن أعماله السابقة وعاد فى رحلة عاطفية من خلال فن “رافائيل الهادئ” ليتجول خلال التاريخ بدءا من القياصرة الرومان ، ومكرسا نفسه لدراسة أساليب رواد عصر النهضة فى إطار تزيينى .. وكان من نتائج هذا التجوال أن أطلق عليه بريتون: الجبان والغشاش .. وكتب رايمون كينو Raymond Queneau فى مجلة “الثورة السريالية” عام ١٩٢٨ يقسم عمله إلى مرحلتين: الأولى والسيئة .. وعندما أقيم معرضا لأعماله الأخيرة فى جاليرى ليونس روزنبرج Leonce Rosenberg فى أوائل نفس العام أقام السرياليون فى نفس العام معرضا لرسومه الأولى كاحتجاج على المعرض الآخر. وعرضوا فى نافذة الجاليرى نموذجا من البلاستر لـ ج بيزا المائل محاطا بأحصنة مطاطية قليلة وأثاث بجوار لوحة كتب عليها “هنا يرقد جيورجيرو دى كيريكو”.

ويذكر هنا فى قصة الصراع بين السريالية ومعارضيه موقف جون كوكتو الذى تصدى للدفاع عن دى كيريكو وكتب مقالة عنه بعنوان “السر الدنيوى

---

(١) جيورجيرو دى كيريكو Giorgio De Chirico مصور وكاتب إيطالى ولد عام ١٨٨٨ ومات عام

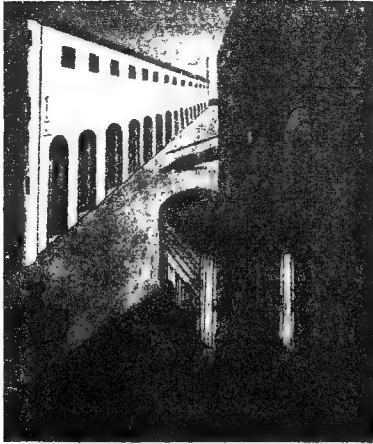


«رأس يديابيس رسم» عمل فني للأديب جون كوكتو. كولاج. ١٩٢٠

Le Mystère Latic حاول فيها تنفيذ أراء بريتون تماما والسخرية من فرويد ، وأطرى بسخاء على لوحات دى كيريكو الأخيرة. وانتهز الفرصة فهاجم الفنانين الذى "استحضروا أسرار اللاوعى".

على كل حال لقد أعد دى كيريكو الساحة لاستقبال كل ما تلى ذلك من مظاهر التعبير عن قوى العقل الباطن ، فهو الذى أنار الطريق ووضع تصورا لمنظورات ذلك العالم المسرحى العجيب الخيالى ورسم آفاقه ، تلك الأفاق البعيدة "المفعمة بالمغامرات" والتي أولع بها السيراليون أيضا ولع.

استمد الفنان إلهامه من المشاهد المخمورة التى اصطدم بها فى مدينة تورينو Turin حيث الأروقة المقنطرة وقد ألقت بظلالها فى خيلاء وتكبر ، وحيث الميادين الترابية اللون وقد سكنتها التماثيل ذات الأوضاع الحزينة ، وحيث السماوات الحاملة ذات الأطوار الغريبة وقد أتت متأخرة عن مواعدها فى أمسيات فصل الخريف مما بعث فى نفس الفنان شعورا بالاغتراب عن الذات كان من أثره أن جعل من طفولة الفنان ضربا من ضروب التجوال فى عالم إغريقى جديد.



«غموض وكآبة شارع» لوحة للفنان جورجيو دي كيريكو عام ١٩١٤

كان والد دي كيريكو مهندساً بالسكك الحديدية وهو الذى أشرف على إقامة امتداد لخطوط السكك الحديدية على طول ساحل البحر بدءاً من فولوس Volos فى تيسالى Thesaly حيث ولد دي كيريكو ، نهاية بضواح المدينة. ومازال هذا الخط قائماً حتى يومنا هذا.

وكما يقول فيرنر هيلفيج فى "دى كيريكو ، رسومات ميتافيزيقية" Paintings Werner Helwin: De chirico, Metaphysical فإن "كل من استعملوا هذا الخط يعرفون ما به من سحر ذو طراز عتيق بعرباته المفتوحة للريح وقاطرته التى تعصف وتنفث الدخان بشكل صاحب وعنيف" ولقد ظهرت كل هذه التفاصيل فى أعمال دي كيريكو المرة تلو المرة ، حتى أن بيكاسو فى يوم ما قال عنه أنه "رسم محطات السكك الحديدية"<sup>(١)</sup>.

(1) A W.Rossabi. Max Ernst ,Edited By David Larkin. Ballantine Books, New York. 1975.

وتحمل لوحات دى كيريكو أسماء مثل "أحزان الرحيل of Departure Melancholy" و "الرحلة المحفوفة بالقلق The Anxious Journey" و "رحلة بلا نهاية Endlaess Voyage". وبالفعل تفوح من رسومات دى كيريكو رائحة السفر والترحال وفيها نجد الكثير من السمات الغالبة للسفر والتجوال كالبداعات والسفن والأرصفة والأعلام والشارات وخرائط لقارات وهمية من وحى الخيال وقد رسمت عليها بالنقط خطوطا لسير الرحلات البحرية، إنها على حد قول مارسيل جان Marcel Jean "رحلة غريبة لا حركة فيها". الغريب أن البحر لا يظهر أبدا في أعمال دى كيريكو، ولكن المرء دائما ما يشعر بوجوده على مرمى حجر، فيكاد أن يستنشق تلك الرائحة المميزة للموانئ والمراسي وقد حملتها رياح الخريف التي تصفر في المدينة في الأمسيات الحزينة. بل إن الجدران الداخلية للمباني عنده تبدو مكسوة بالشرائح الخشبية كما لو كانت ألواح من خشب إحدى السفن. أما الشوارع والمباني فترتفع عاليا في زوايا مجنونة كتلك التي تتخذها المركب في انحنائها وهي تغطس وسط أمواج البحر العالية.

أما عن تأثير الدادا فمن المعروف أن عددا من الفنانين السرياليين الأوائل شاركوا في الدادية أولا وفيها بدءوا مغامراتهم الجريئة.. فقبل إعلان الدادا رسميا عام ١٩١٦ من زيورخ كان دى شامب ومان راي وبيكايبا عام ١٩١٤ في نيويورك ينتكران "الدادا" أيضا دون أن يجدوا اسمها.. تلك التي كانت "ضد ميكانيكية العالم" كما قال جون أرب.. والذي يقول أيضا: كانت لبالينا الإفريقية ببساطة احتجاج ضد عقلانية العالم. أعمالى

من الجواس والنحت البارز كانت محاولة لتعليم إنسان ما قد نساها: أن يحلم وعيناه مفتوحتان. نحن أعلننا أن أى شئ يفعله الإنسان هو فن.. الأرض الكبيرة فن.. العصفور فنان كبير.. الخ<sup>(١)</sup> هكذا تبدو خميرة الرؤية التشكيلية السريالية لدى بعض من روادها.. وقد تابعنا في الفصل الأول على الأخص رحلة الفنانين التشكيليين من الدادا إلى السريالية. إلا أننا هنا نحاول أن نهز الجوانب الخاصة بالفن



جون أرب - باريس ٤٧ - ١٩٤٨ تصوير ليمى لندرس

(١) مقالات لأرب طبعت بمقدمة كتبها جيمس تراك سوبى في نيويورك عام ١٩٥٨ بالإضافة إلى مقالات آخرين..





مارسيل دوشامب عام ١٩٥٨

التشكيلي في هذه العلاقة.. فقد كان لدى جميع الفنانين السرياليين نفس الخلفية النظرية أو فهم لها على الأقل .. وذلك الحس الشديد بالثورة .. وتلك الجراءة على تنفيذها بوسائلهم وروايم المتنوعة.

مارسيل دى شامب مثلاً أرسل عام ١٩١٩ لأخته في باريس "العمل الجاهز غير المرضي" .. مع بعض التعليمات بشأنه : أى أن يتدلى كتاب في علم الهندسة مفتوحاً من أركانه الأربعة من شرفة أخته في شارع كوندامين La Condamine ويواسطة المؤثرات الجوية تجعدت وبهتت بديهياته ورسومه البيانية.

ودى شامب هو الذى أضاف شارباً على لوحة الموناليزا في مرحلته الدادية .. وهو الذى عرض عام ١٩١٤ حامل قواير معدنى أشقراه من الشارع ووقع عليه باسمه كعمل فنى له .. وكل أهمية الأشياء الجاهزة التى عرضها الداديون هى فى إدراك مفهوم الفنان فى اختيار وعرض شيء جاهز الصنع .. وقد قامت التكميلية باستخدام خامات جاهزة فى أعمالها بقصد استغلال خواصها التشكيلية أو الزخرفية.

كما طور دى شامب وبيكابيا فى نيويورك أثناء الحرب نمط الرسوم الآلية الخادعة أو الوهمية Pseudo - Mechanical Diagrams من خلال التعبير عن الوظائف والרגبات والإحباطات الجنسية. هذه الاستقصاءات للغرائز فى صراعها مع التقاليد جعلت رسومهم شفرات نفسية هامة بالنسبة للتحليل النفسى الفرويدى .. رغم أنه عندما عرض بيكابيا منها فى صالون الخريف عام ١٩١٩ أثار سخط أعضائه، وعارضوها تماماً واستبعدوها من التحكيم .. أحدهم "ديفاليير" - Desvallieres الذى عرض صوراً دينية - سأل بيكابيا: ماذا فعلت خلال الحرب ؟ فأجابه الأخير: "كنت أُنقب الجحيم" <sup>(١)</sup>.

(1) Malcolm Haslam. op. P47.

هذا بينما استمر آرب على مدار مشواره الفني يقدم أعمالا ذات بعدين وقد استقر في روعه أن هذه الأعمال "تتبع قانون الصدفة" إلا أنه مع مرور الوقت بدأ يميل تدريجيا نحو فن النحت ذي الأبعاد الثلاثة.

ويقول الناقد الكبير هيربرت ريد "ولعل آرب هو أكثر السرياليين سريالية ، ذلك أن أعماله تنم عن تغيرات جوهرية في المادة بفعل التصاريح الخفية للقوى الطبيعية: فالماء يجعل الحجر سطحاً أملس ، والرياح تكس الثلج وتصوغه على الشكل الذي يحلو لها ، بينما تنتفخ ثمرة الكمثرى فتبلغ قمة اكتمالها ، والشئ ذاته يحدث مع البللور. وهكذا نرى النسق الذي سار عليه آرب في اختراعه لمخلوقاته المكتملة: فالفن على حد تعبيره هو الثمرة التي ولدت من أعماق لاوعي الإنسان".<sup>(1)</sup>

يرى كثير من النقاد أن "سريالي المستقبل" لم ينتجوا في مرحلتهم الدادية فنا ذي شأن كبير.. فقد كان تأثير الدادية الأساسي ثقافي / اجتماعي لhez التقاليد الاجتماعية والفنية السائدة وتبنى شعار باكونين الفوضوي "تخريب هو أيضا إبداع" .. ويقول الناقد الكبير هيربرت ريد عن إنتاج الدادا: "إن بعض هذه الأعمال تبدو لنا اليوم غارقة في العادية ولكن لا ينبغي نسيان أنه تم فعل ذلك لتحطيم جميع المحاذير في الفن ولتحرير التصور البصري بشكل تام".<sup>(2)</sup> يوضح ريد أن السريالية تميزت عن الدادية "بما حظيت به من منسق ذكي وذو نفوذ وتأثير عميقين. فالواقع أن بريتون كان يرفض دائما أن يطلق عليه أحد لقب الزعيم وله العذر في ذلك ، فإن فكرة الزعامة في حد ذاتها لا تتفق في شئ مع ما دعت إليه السريالية من حرية الفكر والعمل".<sup>(3)</sup>

إلا أن هذا لم يمنع ناقدا آخر من القول أنه: "بدون الدادية فإن فن ارنست ودالي وميرو وأرب يكون غير وارد تاريخيا .. فالدادا ولدت في أزمات الحرب العالمية الأولى ، اجتمعت في باريس مثل "قوارب نجاة". لقد كانت سلاحا لقوة رائعة".<sup>(4)</sup>

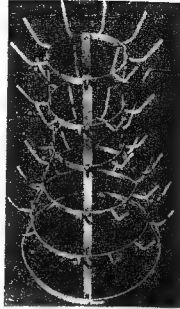
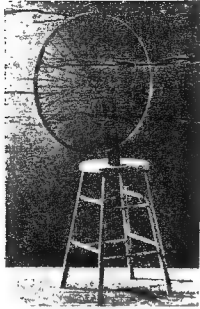
بعد أن استنفذت المعارك بين بريتون وتزارا طاقتها وخفت صوت الدادا حتى انتهى وارتفع صوت السريالية وتبلور بمن انضم من الفنانين والأدباء إلى بريتون .. أخذت السريالية في الفن التشكيلي تتضح وتتأكد. من خلال البحث النظري والإبداع الفني .. معارض كثيرة للفنانين السرياليين بعد إعلان بيان السريالية الأول .. وجاء نشر كتاب

(1) H.Read, Aconcise history of modern painting, P140.

(2) H. Read. Ibid.P.120.

(3) Herbert Read, Op. Cit. P 129 - 130.

(4) J.P. Hodin. Modern art and the Modern Mind. Leveland and London 1972. P47.



من أعمال مارسيل دو شامب الجاهزة:

إلى اليمين: حمالة زجاجات ، ١٩١٥ ، وإلى اليسار: عجلة دراجة ، ١٩١٣

بريتون "السريالية والتصوير" في فبراير ١٩٢٨ ، أول محاولة نظرية متكاملة في هذا المجال .. فقد تضمن الكتاب مقالات عن بيكاسو ويراك وميرو ودي كيريكو وماكس ارنست ومان راي واندرية ماسون نشرها من قبل في "مجلة الثورة السريالية" ، بالإضافة إلى مقالات أخرى عن جون آرب وايف تانجى .. وعرف بريتون التصوير السريالي بأنه "الذي يريك المشاهد ، ويحرض استجابته من عين الوعي"<sup>(١)</sup> .

منذ ولادة السريالية أخذت شكل الظاهرة العالمية وجدت تجاوبا وانتشارا من الفنانين والأدباء الشبان وبخاصة في أوروبا ، فكان ماكس ارنست الألماني أول فنان أجنبي يدخل فيها .. ثم توالى الأعضاء: من أسبانيا خوان ميرو ولحقه سلفادور دالى ، وفى بلجيكا شقت طريقها خلال العشرينات وكسبت ريتيه ماجريت. بل حينما بدأ الفعل السياسى للحركة فى خلال سنوات الحرب العالمية الثانية ، ازدهر الجانب الفنى أكثر فكان أول من دخلها من الإنجليز رولاند بينروز Roland Penrose ودافيد جاسكوين David Gascoyne وشكلا نواة جماعة سريالية فى لندن نمت خلال الثلاثينات ، ضمت المصور بيورا Burra والكاتب والمخرج السينمائى هيمفرى جانينجز Humpherey Jannings والمصور ادوارد جيمس. بل أتى من جزر الكنارى إلى

(1) André Breton. Le Surrealism et la Peinture. N.R.F. Paris.

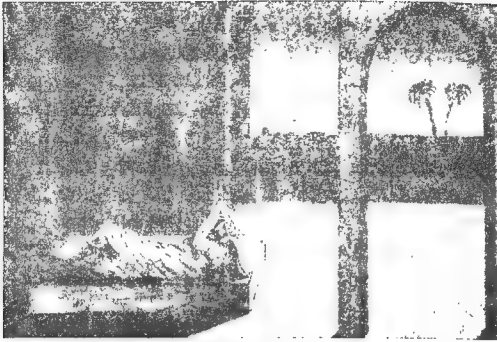


إلى اليسار: صورة شخصية لمارسيل دوشامب رسمها مان راي عام ١٩٢٣  
إلى اليمين: صورة شخصية لتريستان تزارا رسمها هانز بللمر عام ١٩٥٤

باريس اوسكار دومينجيز Domingues الذى طور عام ١٩٢٥ أسلوب الـ "ديكالومانيا Decalcomanias" وهو أسلوب لنقل الصور والرسوم من ورق معد خصيصا لذلك إلى خامات أخرى كالزجاج والخشب .. وكان أوسكار يضع سطح ورقة فوق أخرى مغطاة بالجواش وعن طريق الضغط بين السطحين تتشكل أشكال غريبة ، وهو تطبيق آخر للصدف الموضعية.

ومن استراليا أتى "ولفجانج بالين Wolfgang Paalen" الذى اكتشف صوراً من تأثير دخان الشمع على الورق . ومن برلين أتى إلى باريس عام ١٩٣٦ هانز بللمر Hans Bellmer ليلتحق بالسريالية وأحضر معه كتاب صور فوتوغرافية لدمى صورها بحيث أن أطرافها وتعبيراتها تستدعى إشارة جنسية استحواذية تذكيرية .. وهكذا حاول كل فنان يدخل السريالية أن يضيف إليها أساليب جديدة وأن يوسع من دائرة مخيلتها ونشاطها ..

من هنا يمكن القول أن السرياليين لم يبتدعوا وسيلة أو أسلوباً (تكنيك) واحداً كما فعل التكعيبيون أو البنائيون مثلاً .. حيث نجد فى التكعيبية الإصرار على رسم الشكل بخطوط هندسية تحلله .. بالطبع وراء أى مدرسة فنية خلفية نظرية .. كانت هذه الخلفية فقط هى التى تجمع السرياليين .. بينما كانت الأساليب والوسائل تميز بينهم .. سلفادور



«جزء العراف» لوحة للفنان جورجيو دي كيريكو. ١٩١٣ متحف الفن . فلاديفيا

دالى مثلاً سريالي بأسلوب قريب من التجريد وماكس ارنست مختلف عنهما . وهكذا .. فالهدف الأساسى هو النفاذ داخل اللاوعى والتعبير عن كل الخلفية النظرية للسريالية والتي أوضحنها من قبل ، أو كما حدده ماكس ارنست: "ليس الحصول على منفذ لما تحت الوعى وتلوين مضمونه بطريقة وصفية أو واقعية ، بل ليس حتى الحصول على عناصر مختلفة لللاوعى أو بناء عالم خيالى من هذه العناصر ، إن الهدف هو إزالة الحواجز الطبيعية والنفسية بين الوعى واللاوعى - بين العالمين الداخلى الخارجى - وخلق واقع متفوق ، تكون فيه العناصر الواقعية واللاواقعية والتأمل والعمل والوعى واللاوعى متجمعة ومختلطة لتسيطر على كل مظاهر الحياة..."<sup>(١)</sup>

وهذا يؤكد هريت ريد عندما يقول: " على الرغم من التعريفات المحددة التي وضعها بريتون للحركة ، وعلى الرغم مما أصدرته الحركة من بيانات وبرامج متعددة والتي تهدف كلها إلى لم الشمل تحت راية واحدة ، أقول أنه على الرغم من كل هذا فإن السريالية - مثلها فى ذلك مثل كل ما ناقشناه آنفاً من صور الحركة الحديثة - لم تمثل فى حقيقتها سوى تجمعاً لفنانين من زوى الأهواء المتقلبة والذين يحاول كل فرد فيهم أن يخط لنفسه خطاً مستقلاً . وفى واقع الأمر فلقد كان عند السرياليين دائماً اتجاهين مختلفين ومتناقضين. أولهما تمتد جذوره إلى الحركة الدائرية وذو أهداف وتوجهات

(1) Malcolm Haslam. op. Cit. P83.

عدمية ، إذ اتخذ أنصار هذا الاتجاه موقفا معاديا لكل المفاهيم التقليدية عن "الفنون الجميلة" ولكل التسميات الجمالية الخالصة . أما الاتجاه الثانى فعلى الرغم من أصالته الأكيدة ويعدّه عن أى زيف أو تقليد إلا أنه فى جوهره قد ظل محكوما بالمعايير النقدية الجمالية . وهكذا نلاحظ أن بعض الفنانين السرياليين قد أخذوا ينتقلون فى حيرة بين هذين الاتجاهين.

فإذا نظرنا إلى الاتجاه الأول باعتباره استكمالا طبيعيا للحركة الدادية دون وقوع أى تغيير مفاجئ ، فإن حلقة الوصل تتمثل على أفضل وجه فى شخص مارسيل دو شامب Marcel Duchamp ، والذي كتب عنه بريتون فى عام ١٩٢٢ قائلا "لقد كان لنا فى شخصه - والذي ما برح يمثل واحة ظليلة يلجأ إليها كل الذين يواصلون رحلة بحثهم - نقطة التقاء تتجمع وتلتف حولها كى نواصل كفاحنا من أجل تحرير الرعى الحديث من ذلك الهوس اللعين بالعادات الراسخة ، الأمر الذى ما فتئنا نستنكره ونرفضه " وهو فى موضع آخر يضيف قائلا "إن الشيء الذى يمثل سر قوة مارسيل دو شامب والذي شارك فى إنقاده من الكثير من المواقف الخطرة ، ليرجع فى المقام الأول إلى ما يكنه من ازدراء لأى مقدمات جدلية. الأمر الذى ما برح يثير الدهشة فى نفوس غيره ممن يقلون عنه موهبة وتوهجا" ، على أن الاتجاهين السابق ذكرهما يمكن اعتبارهما مقدمتان جدليتان على نحو ما من حيث اتصالهما إما إيجابا أو سلبا بمفهوم معين عن ماهية العمل الفنى ، أما دو شامب فلقد رفض رفضا قاطعا أن تكون له أية مفاهيم مسبقة ، ومن ثم فإنه لم يجد غضاضة فى أن يأخذ بعض القطع الفنية المصنعة آليا فيوقع عليها باسمه ثم يعرضها - فعملية الاختيار فى حد ذاتها تعبير عن موقفه الشخصى.

وكان دو شامب فى ذلك الوقت قد حرر نفسه سريعا من تعاليم المدرسة التكعيبية والمدرسة المستقبلية وإن تركت الأخيرة بعض آثارها عليه. ويطلق بريتون على ذلك بقوله "إنه من المناسب عند الحديث عما تلى المدرسة المستقبلية أن ننتظر فترة انتقالية ذات استقلال نسبي وذات طبيعة آلية (دوشامب وبيكابيا Picabia) ولقد جاءت هذه الفترة كنتيجة لتوحد الإنسان مع الآلة مع سبق الإصرار والترصد".

غير أن "آلية" دوشامب وبيكابيا لم تكن نابعة عن اقتناع بالمقاييس الجمالية التى فرضتها الآلة (كما ظهر فى أعمال البنائين فيما بعد) بل كانت ثورة على الأخلاقيات التى ظهرت فى عصر الآلة وضد القيم الإنسانية التى فى مرتبة أدنى من قيم الآلة ، لذا فإن الآلات فى أعمال دوشامب وبيكابيا ليست سوى رسومات كاريكاتيرية وقحة.

أما "الازدراء للمقدمات الجدلية" فلقد تضمن ازدراء للتصنيف الجمالي في حد ذاته، ذلك أن التأكيد على أى قيمة للعمل الفنى تمثل مقدمة جدلية فى نظر دوشامب. ولقد تميزت كثير من المظاهر اللاحقة للحركة بذلك العداء المحكم للقيم الجمالية.

وامتد استعمال "الكولاج" بحيث أصبح يتضمن أى تجميع للأشياء المتنافرة ، فأخذ كورت شويتز Kurt Schwitters يستعمل محتويات سلة المهملات ومطفأة السجائر فى صنع تماثيله ولوحاته ، بينما شرع ماكس ارنست فى ابتداء "أشعاره المرئية" مستخدما فى ذلك القصاصات المأخوذة من الجرائد والكتب المزودة برسوم من الشرائع المعدنية المنقوشة ، ولم يكتف ارنست بهذا بل اخترع ما أسماه "فروتاج Frottage" أى الرسم عن طريق الحك. وهكذا تمكن ارنست من خلال هذا التكنيك من أن يقدم لنا تاريخا طبيعيا Histoire Naturelle (باريس ١٩٢١) والذي يحتوى على نباتات وحيوانات من صنع الخيال بالإضافة إلى العديد من الأشكال الأخرى شبه العضوية.<sup>(١)</sup>

فى نفس الاتجاه ، يورد . ج. هودين تشبيها ظريفا فى هذا المجال فيقول إن السريالية تشبه شجرة لها جذور عميقة فى تربة التحليل النفسى ولها جذع متين وأفرع قوية تثمر فاكهة فى شكل أعمال فنية مثل أعمال ارنست ودالي وتانجى وماجريت. إلا أن هذا الجذع وبعض الأفرع فقط يمكن اعتبارها فاكهة سريالية طبقا للتحديد الصارم لبريتون .. هذه الأفرع تمثلها أعمال مثل كارزو Carzou وكوتو Coutaud واللوحات المبكرة لـ : برونر Brauner وجيرمان اند Germans Ende ولوسيان فرويد فى بريطانيا وسافيتيو فى إيطاليا.

أما أعمال البلجيكيين ابتداء من ماجريت وديلفو Delvaux فهى تمثل فنا سرياليا خرافيا متأثرا بأعمال يوش Bosch وبيتر هيس Huys<sup>(٢)</sup>.

إن هذا الامتداد يذكرنا بأن السريالية هى واحدة من اتجاهات الفن الحديث لها نفس الهاجس الذى يترسب فى قاع فنون الأطفال ، والتشويش ذهنى Deranged Mental's. والبدائية الجديدة. Neo Primitivism إذ يمكن اعتبار السريالية بشكل أو بآخر استرجاع جديد لأشكال الفن المهجورة والبدائية .. من هنا نفهم إصرارها على الاحتفاظ بخلق الدهشة والصدمة واهتمام السرياليين بالفنون البدائية لدى الهنود الحمر

---

(1) H.Read. Op.Cit.P136, 137.

(2) J.P. Hodin. Op. Cit.

وجزر الاوقيانوس ، والطواطم<sup>(١)</sup> المكسيكية التي كانوا يعرضونها إلى جوار أعمالهم ويستخدمونها في إنتاجهم ، بالإضافة إلى خلق "طواطمهم" الخاصة ورموزهم خلال تجاربهم الفنية.

وقد أوضحنا من قبل التأثير النظرى لكتابات فرويد على بريتون والسراليين .. وفى الفن التشكلى كما فى الأدب نلاحظ تأثيرا عمليا ، ليس ترجمة أدبية أو إنشائية لهذه الأفكار ، فمن الظلم للسراليين أن ندعى عليهم هذا ، ولكنها ساعدتهم على البحث فى موضوعاتهم .. فى قلقهم .. فى حياتهم .. فى وسائلهم الفنية.

يتحدث هريبرت ريد عن السريالية فى أكثر من كتاب له على أنها اتجاه أساسى وهام فى الفن ترجع فى جوهرها إلى أصول أدبية. وهو ما يتفق فيه معه اندريه ماسون حين قال: "أنا متعاطف مع السريالية أكثر من كونى سرياليا أو معارضا للسريالية. فالحركة أدبية فى جوهرها".

لكن والاس فالى مؤلف كتاب "عصر السريالية" يلاحظ "أنه حتى عندما أخذ الرسامون السرياليون على عاتقهم مهمة تصوير رسوم لقصائد الشعراء السرياليين ، لم يحاولوا أن يصفوا القصائد ، بل أبدعوا صورا أخرى تساعد فى توسيع معنى الصور اللفظية. يمكن أن ندرس هذه الظاهرة فى رسوم بيكاسو لمكس جاكوب (كرسى القدس) وفى رسوم ماكس ارنست لكتاب بريتون (القصر ذو النجوم) Chateau étoilé. ورسوم تانجى لكتاب بيريه (نوم نوم فى الحجارة) Dormir, Dormir dans les Pierres. كما فى صور دالى للوتريامون وفى آثار أخرى كثيرة<sup>(٢)</sup>.

يصر ريد على أن تسمية السريالية بالواقعية المتفوقة هى الأكثر دقة ويقول: "لقد كتبت مقدمة كتالوج المعرض السريالى الذى أقيم فى لندن عام ١٩٣٦ وفيها أكدت أن ما فوق الواقع بشكل عام هو مبدأ رومانتيكى فى الفن - واستخدمت كلمة سويرياليزم "الواقع المتفوق" الإنجليزية فى مقابل الأصل الفرنسى سويرياليزم. الوضوح الشديد

(١) طوطم Totem هو حيوان أو نبات أو شىء آخر مقدس لدى جماعة أو قبيلة من الشعوب البدائية. يرمز للجماعة ويحميها وتدور حوله طقوسها الدينية وشرائعها ، وبالإضافة إلى الطوطم القبلى ، فلكل فرد طوطمه الخاص الذى تربطه به علاقة شخصية وأمر اختياره لنفسه متروك له وحده. وهناك طوطم جنسى يجمع الرجال فقط أو النساء فقط وقد أخذ فرويد مصطلح طوطم ووضع عنه وعن مدلولاته كتابه "الطوطم والمحرم". (أنظر د. عبد المنعم الحفنى ، المعجم الفلسفى. الدار الشرقية. القاهرة ١٩٩٠. ص ١٨٨).

(٢) والاس فالى . مصدر سابق ص ٢٠٥.





صورة فوتوغرافية للفنان بيكاسو  
التقطها له مان راي عام ١٩٢٢

لمصطلح سورياليزم كان على عكس الجمهور الذي احتاج كلمة غريبة وليست مفهومة تماما لشيء غريب وليس مفهوماً تماماً. وقد انحنيت لهذه الحاجة. لكنني لا أعتزم التخلي عن كلمة سورياليزم<sup>(١)</sup>.

هذه الواقعية المتفوقة "تخلق صوراً من العناصر الواقعية إلا أنها مبنية من واقع مستقل، لكن بأية وسيلة يظهر هذا الواقع المستقل؟ يفترض أنه توجد هناك وسائل للتلقى والإدراك اللاوعي.. إنني أستخدم فقط نوعاً من النبوءة بغرض وصف سر من أسرار الحياة. لقد توفرت الرغبة في الحركة الفنية الحديثة المعروفة باسم (الواقعية المتفوقة)

التي تتجارب مع خيالات ما تحت الوعي. وذلك كي نتمكن من تقديم واقعية كينونتها بصورة أكيدة. إن اللاوعي لعب بالتأكيد دوره في فن الماضي، إلا أن هذا الميل كان غير مرغوب فيه مع تقدم الحضارة وبرز العقلانية بل وكان مقموراً<sup>(٢)</sup>.

يرى ريد أن السريالية ورثت من الدادية بعض الاحتقار للشكلية "Formalism" والنقائية "Purism" اللتين جاءت بهما المرحلة الأخيرة من الانطباعية. مما جعل بعض النقاد يستريحون فيها ويشكون بأنهم - أي السرياليون - يستخفون بأهمية الأسلوب في الفن. مناوؤن لأي شكل من أشكال جعل الفن ذهنياً أو فكرياً. ويرون أنه لا ضرورة لمثل هذا الفن الذي يهتم بتقديم مظهر معين من الواقع - الضوء والغشاء والكتلة - الذي هو في نظرهم مهمة ميكانيكية صرف تقود تماماً إلى اللامبالاة الفنية.

وهناك من يرى أن السريالية كانت رد فعل ضد العقلانية التكيبية والفن التكعبي الوظيفي. شعر السرياليون أنه في عالم ما بعد الحرب العالمية ليس كافياً أن يسعى الفنانون إلى اكتشافات شكلية أو أن تبني أعمالهم أساساً على المدركات الحسية للعالم من حولهم<sup>(٣)</sup>. أو كما عبر بريتون في كتابه "السريالية والتصوير"، إن العمل التشكيلي

(1) Surrealism, edited by Herbert Read, Faber and Faber Limited. London. 1971. P.5.

(2) H Read ; A concise History of Modern Painting P. 130.

(3) Dictionary of Twentieth century art. Phaldon Press Limited. London. 1975.

لكى يستجيب لضرورة المراجعة الكاملة للقيم سوف يلجأ إلى نموذج داخلي نقى أو يكف عن الوجود". نموذج بريتون الداخلى كان بالطبع اللاوعى الإنسانى كما حدده فرويد. ومشكلة الفنان السريالى هى فى كيفية الوصول إلى اللاوعى وترجمة ادعائيات الفكر إلى لغة الفن.

كما يرى هيريت ريد أن بيكاسو وميرو خلقا فنا سرياليا أكثر أصالة يأتى أقرب لتحديد بريتون للسريالية "كتلقائية نفسية خالصة" ، باستخدامها أساليب ارتجالية وتتابع تصوراتها من الفرشاة إلى قماش اللوحة. وهنا تعتبر لوحة بيكاسو "ثلاث راقصات" التى رسمها عام ١٩٢٥ العمل الكبير الأول لهذا النوع من التصوير ، والذى يمثل أيضاً بشكل رئيسى اندريه ماسون وروبرتو ماتا..

بينما ترى لوسى ليبارد مؤلفة كتاب Surrealists on art أن الصورة السريالية بشكل عام هى علاقة هجين محرفة عن بيئة مألوفة. هذه الصورة يمكن إدراكها على مستويات مختلفة: مستوى أدنى حيث تكون: - للصورة - غريبة إلى حد مضحك أو بشع أو فنتازيا غريبة .. ومستوى أعلى حيث نرى الكثافة التامة لوحداث يمكن تجميعها فى صورة واحدة.

كما ترى أن السرياليين استخدموا الكولاج لسبر غور مكونات العقل التحريكى غير العادى. وهذا هو الفرق بين استخدامهم للكولاج واستخدام الدادا أو التكعيبيين الذين اكتشفوا هذا النمط من الفن والذى تصفه المؤلفة بأنه نمط "شيزوفرينى" فصامى.<sup>(١)</sup>

نافيل ويستون يرى أن التصوير السريالى ينقسم إلى نمطين: نمط يسمح فيه للعقل اللاوعى بتوجيه الخطوط والأشكال والألوان عن طريق التنويم المغناطيسى ، وتصبح فيه الصفة أكثر أهمية. وهذا يؤكد الشخصية لمتعذر تفسيرها للخبرة الإنسانية بواسطة تلازم أشياء وبيئات مألوفة وغير مألوفة على طريقة تشبه الأحلام. أى تكوين علاقات لا يمكن التنبؤ بها وغير متوقعة. ويمثل النمط الأول فنانون أمثال ماكس ارنست وميرو وأرب وماسون. ويمثل النمط الآخر أمثال تونجى ودالى وماجريت.<sup>(٢)</sup>

هل السريالى يلتقط صوراً فوتوغرافية للحلم؟ وهل الغريبة مطلوبة لذاتها عند السرياليين؟ وهل تختفى المعايير الجمالية فى أعمالهم؟

(1) Lucy Lippard. Surrealists on art. Englewood Cliffs. London. 1970.

(2) Naville weston. of . oil.

ثلاثة أسئلة صغتها من ملاحظات - وسوء فهم - الكثير عندنا - حول السريالية ..  
لا يمكن لرسم أن يسجل الحلم على لوحة مثلما يسجل المصور الفوتوغرافى موضوعا .. فالحلم نفسه يحمل قدرا من التشوش والهذيان والانفلات عن مجريات الواقع والوعى فكيف يصور هذا بدقة ؟ الحلم بالنسبة للسريالى عنصر دافع أو مثير - لإيداعه الفنى وهو يأخذ منه ما يستطيع أن يأخذه فى إطار إبداع عمل فنى أو أدبى .. وهو لا يقتصر على ما يأخذه من الحلم الحقيقى - حلم النوم - ولكن حلم النوم مثال للحلم الأكبر .. الحلم السريالى .. والذى هو ليس هروبا من الواقع كما يظن البعض - ولكنه دخول فى واقع آخر أو "أعلى" كما يصير هيربرت ريد .. وبالتالي فالفنان السريالى يعتمد عالما يخلق فيه أو يخلق .. أى يحلم به أو "يستطمه".

والغربة ليست مطلوبة لذاتها عند السرياليين فقد كانت كذلك فى الدادية .. وكان هذا من نواحى الاختلاف بين بريتون وتزارا . وهى إن كانت كذلك عند "دالي" فهو متهم بها .. والغربة ليست بعيدة عنا .. وليست فى حاجة لأن نخفلقها .. كان السرياليون يعيشونها - مثل الآخرين - ومثلما نعيشها الآن .. فهى عنصر من عناصر الواقع مثل الحبث والفوضى والشذوذ والأسئلة المطلقة بلا إجابات قاطعة مانعة ولغز الحياة والموت .. والغريب فعلا هو أن يعيش الإنسان الغربة ويتجاهلها .. وعندهم يكفى نصف سكان العالم بحرب عالمية تتكرر خلال ١٢ سنة يتمتع "س" أو "ص" من الفنانين يرسم الطبيعة الصامتة والجمال النائم ورسم بورتريهات للزعماء والسادة .. فهذه هى الغربة عينها .. إذن .. قل إن السرياليين اتحدوا مع غربة الواقع .. أو قل إنهم حلوا مشكلة الاغتراب الإنسانى على طريقتهم..

ولم تختف المعايير الجمالية من أعمال السرياليين .. فالمعايير الجمالية ليست ثابتة خالدة.. بل تتغير باستمرار ويصفونها بالنسبية .. وكل ثورة أو حتى تمرد فنى كان من أهدافه إحداث تغيير فى المعايير الجمالية .. وهذه قصة الفن على مر العصور أو عبر التاريخ .. رغم أن الثورة الأشد ملاحظة فى هذا المجال بدأت مع التأثيرية وشهدت انقلابات عنيفة - فى نفس الخط - فيما بعد .. بحيث أصبح المعيار الجمالى الأكثر انتشارا الآن هو أن كل عمل فنى يخلق معاييرها الجمالية من دخله .. ويمكننا أن نمبر عن المعيار الجمالى بالقانون ، الذى هو أحيانا كثيرة واضح ملموس .. إن كل لوحة لها قانونها الخاص ، مثلما يقال نفس الشيء فى أشكال الأدب المعاصر .. ونفس المعنى فى "النظام" .. وهو المعيار الجمالى الذى لم يتغير ولم يتبدل عبر التاريخ .. فلكل عمل فنى

نظامه الخاص .. حتى فى الاتجاهات الأكثر حدائثة والتي يجمعها مصطلح الطليعية - والتي هى سلبية الدادية .. ورغم التفسيرات والشروح النظرية التى يرافقه بها المدافعون فى معارضها .. فكل عمل فى هذه الاتجاهات له نظامه الخاص .. الذى خلقه هو .. والذى لا يتقيد أو يسير على نمط نظام آخر مثلما الوضع عند الأكاديميين والكلاسيكيين والتأثيريين والتكعيبيين .. ولاشك أن التجريد الحديث هو "أستاذ" فى الأنظمة الخاصة . أى .. فى هذا المفهوم الحديث للنظام فى الفن.



اندريه ماسون عام ١٩٥٨

فالصدفية والتلقائية وغيرها من الاستنادات السريالية لكل منها نظامها أو قانونها . فعندما شرع هانز آرپ - على سبيل المثال - عام ١٩٣٦ فى عمل كولاجات - قص ولصق وتلوين - أسماها "مربعات مرتبة وفقا لقانون الصدفة" و "أشياء تم ترتيبها وفقا لقانون الصدفة" ، لا يملك المرء أمامها سوى الاعتقاد - كما يقول هريبرت ريد - بأن قانون الصدفة هذا هو نفسه قانون الجمال. إذ نجد منذ البداية أن هذه الأعمال على درجة فائقة من الحساسية التشكيلية. وفى محاولة لتفسير هذا التناقض يشير بريتون إلى وجود علاقة طبيعية ومتأصلة بين الصدفة من ناحية والوحدة الإيقاعية من ناحية أخرى. ويضيف بريتون :

"كما هو معلوم لدينا فإن الأبحاث السيكلوجية الحديثة تميل إلى المقارنة بين بنية عش الطائر وبداية اللحن الموسيقى الذى يتصاعد حتى يصل إلى خاتمة مميزة على نحو ما .. وفى اعتقادى أن الآلية فى الكتابة والرسم تمثل أسلوب التعبير الأوضح الذى يقدم إشباعا كاملا للعين وللأذن عن طريق ما تقدمه من وحدة إيقاعية بحيث لا يقل وضوحها فى لوحة أو نص آلى عنها فى اللحن الموسيقى أو عش الطائر".

إن العناصر السابقة بالإضافة إلى باقى عناصر الخلفية النظرية للسريالية ، تجمع بين السرياليين ، لكن كل واحد منهم يراها يعينه ويزاته ويموهيته وقدراته .. الخ ..

فهى عند ميرو تأخذ ميلا للتجريد. الخط يلعب دورا أساسيا فى اللوحة .. والتي هى أولا تقاطعات وتكوينات خطية بارزة .. ثم هى ثانيا ألوان ناسجة لعالمه تملأ المساحات

بين الخطوط: زاهية - صافية - فى الأغلب - أزرق وأبيض وبنى .. وينتج عن زواجهما - الخط واللون - رموز تشبه رموز الاحجية والسحر والرموز "البيكروجرافية" .. أشكال طيور خفيفة رقيقة مرحلة .. عالم طفولى ممثل بالدهاية وجو شعى أثاره بول كلى وكاندنسكى. هذه هى سرىالية ميرو وهذه هى أحلامه وغرابته ومعاييرته الجمالية..

اندرية ماسون فنان متفرد مدهش ومبتكر. تأثيره الأقوى أتى من خلال تصويره لنصوصه الفلسفية على العكس من ميرو مثلا .. ماسون فنان ميتافيزيقى ويجد كثيرون صعوبة فى التجاوب مع إبداعه . حيث يقيم تحليلات مرنة داخل بناء شبحى. وهو متأثر إلى حد ما بالخط النفسى للفن الصينى.

ايف تونجى<sup>(١)</sup> وصف ذات مرة بأنه مصور الطريق اللبنى Milky Way. إنه يرسم عالما من أحواض لتربية الأحياء المائية الملونة مع إشراق لبنى يعطى الأشكال ظهيرا مميزا ، وهو أحيانا يميل إلى الأسماء المعبرة عن مواقف إنسانية مثل "ضجر" أو "ماما" أو "باب مجروح".

إن عالم ايف تانجى Yves Tanguy الحافل بالمناظر الطبيعية الرقيقة تحت سطح البحر لهو فى حقيقته تعبير عن ذكريات منقحة من طفولة الفنان فى فينيستر . Finistere فى هذا الساحل السلتى Celtic الحافل بالمظاهر المأساوية المتوحشة يجد المرء العديد من الآثار الحجرية والمقابر التى ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ ، وفى الأحواض الصخرية ذات المد المنخفض يلحظ المرء آثارا تدل على وجود أنواع منقرضة ومختلفة من المخلوقات ، أما مظاهر الطبيعة فى المكان فليست بأقل غرابة ، وفى السماء يظهر خط فولاذى فى الأفق ذو لون مشرب بالرمادية ، ويتبعث من المكان عبق الماضى وأساطير تحكى عن المدن الخارقة وأسماك القرش التى اختفت من الوجود على يد مخلوقات شبه آدمية. ولقد كان موطن عائلة تانجى قريبا من مدينة يس التى غمرتها المياه فى القرن الخامس كما يشاع ، حينما عقدت ابنة الملك Gradlon جرادلون لتفاقية حب ومودة مع الشيطان ففتحت بالمفتاح الذهبى بوابات الفيضان التى تحمى المدينة من البحر.

(١) ايف تانجى رسام أمريكي من أصل فرنسى ولد فى باريس عام ١٩٠٠ ومات فى ولاية "كونيكتيكت" بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٥٥. بدأ بحارا يجوب العالم. وفى باريس نحو عام ١٩٢٠ تعرف على جاك بريغيز وأعمال ديكرىكو فتفرغ للرسم وانضم للجامعة السريالية. وفى عام ١٩٣٩ هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وتزوج الرسامة "كاى ساج".

أما ديلفو ،<sup>(١)</sup> فهو شاطئ آخر لذات المياه ، عاشقا للأزرق والفضاء الكلاسيكي القمر ، شاعر للموت والشباب وعالم الحلم مع نساء شابات وهياكل عظمية راقدة تحت الفتنة الصامتة لقمر مكتمل. في لوحاته سحر يجمع الملامح الإنسانية والهندسية ، سؤال لا يمكن الإجابة عليه يبدو طافيا حول هذه الملامح الصامتة .. أحيانا تطفل من عالمنا الواقعي يظهر في هيئة شخص مرتديا ملابسه ، جاكيت مغلقة بأزرار ، قارنا ورقته ، يبدو سائرا في حياة لا يراها.

مع ديلفو ، مثلما مع دي كيريكو ، المنظور مطلق ، سوداوى مثل كلاسيكية انجر Ingers يعبر عن شوق للمثال. وعلى الرغم من كل هذا لا يبدو عالم ديلفو يتفق مع لقز الحياة كما يبدو في جمود الوجوه والفعل المعلق على الملامح. صوره لا تتوجه للفكر ، لكنها تتوجه مباشرة للعواطف وعن طريقها تتغلغل ببطئ في لا وعينا ، رغم كونها تستند في إلهامها إلى موضوعات أدبية تحولها إلى رؤى مرتقعة بدون تحكم خارج اللاوعي. ويمكن القول أن عناصر اللوحة عند ديلفو: المنظر الطبيعي ، الهندسة الكلاسيكية في الدخالات المهجورة ، الآلات الصامتة ، تثبيت الموت والشباب والجمال - يلفها كلها نسيج من الغناء والحلم .. لقد استمد بول ديلفو الإلهام من ذكرياته عن الهلال المضئ فوق الشوارع المرصوفة بالحصى في إحدى ضواحي بروكسل ، ومن صوت القطار الحزين وهو يهترق ليل المدينة ، من صورة المصباح الأحمر لعربة الحرس وهي تتقهقر متخفية وسط ستار الليل ، من أعمدة التلغراف بأذرعها الفخارية البهضاء اللامعة العازلة للكهرباء ، وتعريشات الأسلاك العلوية المتشابكة بإحكام ، من أصوات القعقة والصرير المنبعثة من وراء أسوار إحدى ساحات تدريب الجنود في منتصف الليل.

لم يكن دي كيريكو متفردا في ولعه بالقطارات ، فلقد شاركه ديلفو بالعديد من نماذج القطارات التي رسمها بدقة وعناية شديتين ، ولعله في ذلك كان يشعر بهاجس يخبره أن القطارات ستصبح في يوم من الأيام من قبيل الأشياء التي تعرض في المتاحف يعكف الناس عليها بالدراسة والفحص كعينة غريبة من عصر قديم أكل الدهر عليه وشرب.

---

(١) بول ديلفو Paul Delvaux مصور ورسام وحفار بلجيكي. ولد عام ١٨٩٧. بعد دراسته للعمارة والتصوير بدأ بنمط تأثيري جديد ثم أظهر علامات تعبيرية ، نحو ١٩٣٥ تأثر بديكيريكو وماجريت ورسم مناظر طبيعية ذات شخصية جنسية حيث كرر نفس السيدة العارية غالبا وسط ديكور معماري كلاسيكي جديد. كما عالج بعض الموضوعات الدينية بشكل خيالي.



«الدفع» رسم بالقلم الحبر لاندريه ماسون، عام ١٩٢٥



رئیس ماحریرت عام ۱۹۹۶



مصوره لایف تادمی وسمها مار رای عام ۱۹۹۶



۸۰ سر پشته ایوب تانقش عام ۱۹۹۶





«ماكس ارنست»: صورة شخصية  
قوتو مونتاج عام ١٩٢٠

مع باكون<sup>(١)</sup> نقف أمام رجل مجرد من الإحساس بالجلال الإنساني يعوى بألم مبرح في فراغ الوجود. الدوائر المتنوعة لهذا الجحيم الدمي مصورة بحماس عصاب ، تظهر عالم يذكّرنا بكافكا ، عالم ماسوشي ، مهجور بلا ملجأ أو خلاص أو أمل .. رؤى باكون تعرض ببرود فزع الإنسان الداخلي ، موته البطيء واللائهائي ، جنونه ، خوفه من العزلة. نقول ببرود لأن هذا العرض لا يبدو نتيجة يأس القلب ولكن يأس العقل. تصوير باكون على أية حال ليس باردا برودة تصوير دالي أو ماجريت ، ولكنه بارد في المفهوم .. يبدو أكثر تأكيداً لعالم اللاوعي والحلم الذي لا يسيطر عليه<sup>(٢)</sup> «الليبدو» فحسب .. فيه خوف ، لكنه الخوف الذي يثيره جراح. إنها حالة عقل يعيش في كابوس .. وللأسف .. واقعي ..

فهل هذه الرسوم السريالية بعيدة عن الواقع؟ ألم تخرج من قلب الحرب العالمية الأولى لتلتقي بالحرب العالمية الثانية - فيما بعد - وكابوس الحرب الذرية .. أليست تعبيراً عن «أنا» الفنان .. تلك الذات التي تعيش وتواجه الواقع وتهرب إلى الفن لتستمر في الحياة .. أو لتموت .. تلك الذات التي ترى الإنسان بكل فخامته أكثر بؤساً حتى من الحيوان، والمأساوي أنه يائس بمعرفته .. ويائس بإظلام روحه. يبدو دائماً في حالة آدم عندما يخرج من الجنة .. يبدو ساقطاً من النعيم .. يفتقر إلى السيطرة على اندفاعاته المخزية والهدامة .. من هنا أيضاً نفهم الاختلاف بين الدادا والسريالية حيث كان تشخيص الحالة واحد للافتنتين .. إلا أن الدادا وجدت الخلاص في الغرق.

(١) فرانسيس باكون Francis Bacon مصور بريطاني ولد في دبلن عام ١٩٠٩. وأقام في لندن منذ حوالي ١٩٢٩ بدءاً من مخرقا ثم رساما.

(٢) الليبدو Libido هو الشهوة الجنسية أو الطاقة الانفعالية النفسية المنطلقة من تأثير بيولوجي.

## أيها السباح الضريع لقد جعلتني أبحر :

ولد ماكس ارنست فى عام ١٨٩١ فى برول Bruhl بالقرب من مقاطعة كولونيا الألمانية . أما والده الذى كان يعمل كمدرس فى معهد الصم والبكم ، فكان أيضا رساما هاويا ، بالإضافة إلى كونه رجلا متدينا إلى حد التعصب ، ولقد عكست لوحات ماكس ارنست الكبير هذه المعتقدات الصارمة. ففي محاولة منه لتقليد رافائيل<sup>(١)</sup> فى لوحة "النزاع Disputa" قام الأب برسم لوحة من قبيل الاستعارة الكونية أظهر فيها أصدقاءه وقد جلسوا عن يمين الرب بينما جلس على جانب المهرطقين أشهر الفاسقين فى المدينة بالإضافة إلى أعدائه الشخصيين.

وردا على تلك الصورة التى رسمها أبيه رسم ماكس ارنست لوحة "لقاء الأصدقاء" Rendz- Vous Des Ami" ، التى جمع فيها حول رافائيل أصدقاء فى كولونيا من الشعراء والداديين. أما هو فقد صور نفسه جالسا على ركبتى ديستوفيسكى ويجذبه من لحيته.

هكذا زُرعت بذور العداء للكنيسة والمبادئ الإكليروسية فى نفس ارنست ، وهى مشاعر لازمه طول حياته ، وجسدها هو فى تلذذ واضح وروح شيطانية لا تخلو من الدعابة فى أعمال مثل: "الطفل يسوع تضربه العذراء مريم على مؤخرته وفي حضور ثلاثة شهود: اندريه بريتون وبول ايلوار والقنان". ورغم ذلك فالأعمال لا تخلو من مسحة دينية وشعور مقدس بأسرار الحياة وخفاياها ، حتى وإن لم يتفق هذا النوع من الإيمان مع المبادئ الرسولية أو تعاليم الكنيسة الرومانية<sup>(٢)</sup>.

أما المرة الثانية التى اتصل فيها ماكس بالرسم فكانت فى عام ١٨٩٨ "حينما وجد والده وهو يرسم من الطبيعة فى الحديقة ثم يكمل اللوحة ويضع لها اللمسات الأخيرة فى الرسم. فلقد طمس الوالد شجرة من اللوحة لأنها كانت تفسد "التكوين". ثم ما لبث أن أزال

---

(١) رافائيلو سانزيو - أو رافائيل "Raffaello Santior Sanzio" مصورا إيطالياى ولد عام ١٤٨٣ ومات عام ١٥٢٠ - كان على رأس الفنانين الذين يدينون بالاتجاه الإنساني. وكانت الكلاسيكية هى ما نشأ عليها وعاش. أثرت فيه أيضا تعاليم وقصص التوراة والإنجيل. فمزج بين الكلاسيكية والدين فى أعماله. من أشهر أعماله لوحة "زواج العذراء Sposalizio" وتصويره للعذراء ، و لوحة "مدرسة اثينا" بالفاتيكان ، و لوحة "عذراء سلسيتنيا" بمتحف درسن . الخ (انظر د. ثروت عكاشة . المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية ص ٣٩٢).

(2) A.W.Rossabi. Op. Cit.



«ماكس ارنست فى مركب ازرق»

لوحة رسمتها دوروثيا تاننج عام ١٩٤٧

هذه الشجرة نفسها من الحديقة حتى لا يكون هناك أى فرق بين الطبيعية والفن. عندئذ شعر الطفل بالحنق ، وأخذ يصب اللعنان على تلك اللواقيع الصريحة. واستقر عزمه على أن يوجه نفسه نحو مفهوم أكثر عدالة للعلاقة بين العالم الذاتى والعالم الموضوعى.

وفى خلال بحثه هذا كان للقدر دورا هاما. ففي العام السابق (١٨٩٧) لازم ماكس الفراش لمرضه بالحصبة ، وفى إحدى المرات وقعت عيناه على صورة خشبية مقلدة كانت بجانب فراشه ، وسرعان ما بدأت عيناه المحمومتان فى تخيل بعض الهالوس : ففي مرة تبدو القطعة الخشبية كما لو كانت عينا .

ومرة أخرى تبدو كأنف ثم كرأس طائر ثم كمنديل مخيف .. وهكذا.

لقد وجد ماكس الصغير سعادة كبيرة فى الإحساس بالخوف من هذه التهيؤات وسرعان ما بدأ بعد ذلك فى استحضارها إراديا عن طريق النظر بعناد إلى الصور المرسومة على قطعة خشبية رقيقة أو السحب أو ورق الحائط وغيره من الأشياء الأخرى التى تثير الخيال عنده وتسمح له بالانطلاق. وعندما كان أحد يسأله عن هوايته المفضلة كان يجيب دائما "النظر".

وبعد مرور ثمانية وعشرين عاما ، عادت هذه الذكرى إلى الظهور ، وفى هذه المرة كانت ألواح خشب الأرضية هى العامل المثير لخيال الفنان: "فى العاشر من أغسطس ١٩٢٥ وجدت نفسى فى ليل يوم مطير داخل حانة بالقرب من شاطئ البحر ، فأذهلنى مرأى ألواح خشب الأرضية ، وقد بدت لى شقوقها أكثر عمقا نتيجة لعمليات التنظيف المستمرة فقررت أن أتحقق بنفسى من حقيقة ما يرمز إليه الهاجس ، ومن ثم حاولت أن أنشط ملكاتى التأملية والتوهمية ، عن طريق وضع بعض الأوراق التى قمت بدعكها بالرصاص الأسود بشكل عشوائى على الألواح وجعلها تبدو ككوحات. وعندما تأملت تلك اللوحات التى حصلت عليها من خلال هذه الطريقة ، أدهشتنى الحدة المفاجئة فى قدراتى التأملية ، كما أذهلنى ذلك التعاقب المحموم لصور وهمية متناقضة ، الواحدة تلو الأخرى

بنفس الإلاحاح والسرعة المميزتين للذكريات العاطفية<sup>(١)</sup>.

وسرعان ما استيقظ فضوله فبدأ ارنست فى تجربة مواد أخرى كأوراق الشجر أو ضربيات الفرشاة فى لوحة "حديثة" أو قطعة شعبة من الصوف .. الخ.

كل هذا مذكور بأمانة فى "ما بعد التصوير Au-delà de la peinture"، وهى وثيقة هامة للغاية وحافلة بالدلالات وفيها نرى ارنست وهو يطلعنا عن طيب خاطر على أسرار فنه وعبقريته ، وعلى الأساليب البصرية التى قام بتطويرها بهدف التشويش على الحواس.

وفى هذا الكتاب نرى ارنست وهو ينفى عن نفسه الأصالة فيما اتبعه من طرق. وهو لهذا الغرض يستشهد بما ورد على لسان بوتشيللى Botticelli حينما قال فى إزدراء واضح "عندما نتناول قطعة من الإسفنج ثم نثقبها فى ألوان مختلفة ثم نلقى بها على جدار ما فسوف تحصل على بقعة لونية يمكن للمرء أن يرى فيها منظرا طبيعيا جميلا". ولا ينسى ارنست أن يشير إلى التويخ القاسى الذى وجهه ليوناردو دافنشى إلى بوتشيللى بسبب هذه العبارة.

ويعضى ارنست قائلا "فى مثل هذا التلطيخ اللونى يمكن للمرء أن يجد عددا من الابتكارات الغربية ، فهؤلاء الذين لن يمانعوا فى أن يتحققوا النظر فى هذه البقعة يمكن لهم أن يتعرفوا بداخلها على آلاف الأشياء المختلفة ، كالرووس الآدمية أو الحيوانات المتنوعة أو معركة حربية أو بعض الصخور أو البحر أو السحب والبساتين .. الخ". فالأمر فى حقيقته يشبه رنين الجرس الذى يجعل المرء يسمع ما يحلوه من أصوات قد ترد على خياله ، ومع هذا فرغم أن هذه البقعة تساعد على الإيحاء ببعض الأفكار ، إلا أنها فى الوقت ذاته لا تبصر المرء بكيفية الانتهاء من أى جزء من الرسم - لذا فلا يجب أن نعجب حينما نعلم أن الرسام المذكور أعلاه (بوتشيللى) قد دأب على رسم لوحات غاية فى الرداءة للمناظر الطبيعية.

فمن أجل أن يصل الفنان بفنه إلى مرتبة العالمية فيخاطب الناس على اختلاف أذواقهم وتنوع مشاربهم يجب عليه أن يأتى فى لوحته ببعض المناطق المظلمة بكثافة ثم يرسم فى نفس اللوحة مناطق أخرى شبه ظليلة بها بعض الضوء الرقيق.

---

(1) IBID.



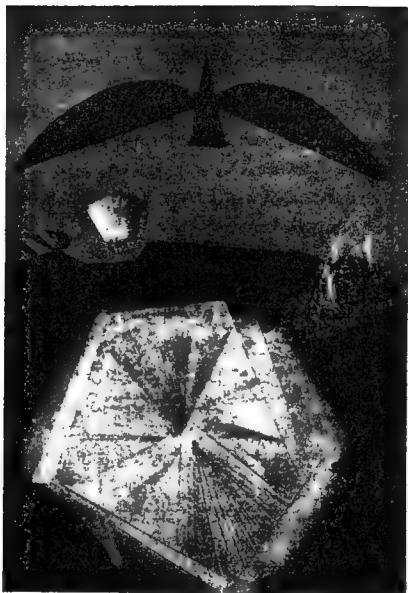
«منقاران» لوحة للفنان ماكس ارنست. ١٩٥٣

وفى اعتقادى فإنه ليس مما يدعو إلى الازدراء فى شىء أن يدقق المرء النظر فى بقعة لونية على جدار أو فى بعض قطع الفحم داخل موقد أو فى السحب أو فى التيار المتدفق - أقول أنه ليس من العيب فى شىء أن يدقق المرء النظر فى مثل هذه الأشياء فيتذكر بعضاً من خصائصها ، فلو أنك أمعنت النظر فسوف تكتشف بعض الأشياء المبتكرة الجديدة بالإعجاب، وهى اكتشافات تستفيد منها عبقريّة الرسام أيضاً استفادة ... وفى خضم كل تلك الأشياء المختلطة تصل عبقريّة الفنان إلى إدراك اكتشافات مبتكرة جديدة ، إلا أنه فى الوقت ذاته يجب أن يلم إماما جيدا بـ(كيفية رسم) تلك الأجزاء التى يتجاهلها المرء كأجزاء الحيوانات وخصائص المناظر الطبيعية والصخور والنباتات<sup>(١)</sup>.

وفى أحد الهوامش بنفس النص يذكر لنا ارنست الحكاية التى ساقها فاسارى Vasari عن بييرو دى كوزيمو Piero Di Cosimo وكيف أنه كان أحيانا يجلس "مستغرقا فى تأمل حائط اعتاد بعض الناس من المرضى أن يمسحوا عليه. فمن هذه القاذورات كان (دى كوزيمو) يشكل فى (خياله) معارك بين فرسان ومدن من وحى الخيال وأجمل المناظر الطبيعية وأكثرها سحرا". ولا يكتفى ارنست بأن يخلع عن نفسه صفات الأصالة وجدة الابتكار فى أساليبه ، بل يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فى تواضع حقيقى فينكر على نفسه الإبداع فى أعماله ، وهو فى ذلك يمضى قائلا "إن طريقة الحك Frottage لا تعتمد فى حقيقتها على ما هو أكثر من تكليف لقابلية الملكات العقلية للتهييج والإثارة ، وذلك عن طريق وسائل تكتيكية مناسبة، مستبعدة فى ذلك أى نوع من أنواع الإرشاد والتوجيه العقلانى (كما يتمثل فى العقل والذوق والقيم الأخلاقية). وهى فى عملها هذا تنتقص أيضا انتقاص من الدور الفعال الذى يقوم به ذلك الشخص الذى ما برحنا نسميه بـ"مؤلف" العمل ، وهذه الطريقة تكتشف لنا على أنها المقابل الفعلى لما يعرف باسم "الكتابة الأتوماتيكية".

فالمشاهد يساعد المؤلف عند ولادة العمل الفنى، "سواء كان ذلك عن عاطفة صادقة أو عن عدم اهتمام ، ثم لا يلبث أن يشاهد العمل وهو يمر بمراحل تطوره". وقد يجد من هم أقل موهبة صعوبة فى تقبل مثل هذه الملاحظات فيذكرون أنفسهم بملاحظات دى كوينسى De Quincey عن أكلى الأفيون ، فالأفيون لا يمكن أن يعطيك أحلاما مدهشة إن لم تكن عندك القدرة على أن تحلم أحلاما مدهشة.

(1) IBID.



«بعدى النوم» لوحة للفنان ماكس ارنست عام ١٩٥٨.  
مقتنيات المتحف الوطني للفنون الجميلة، باريس

إلا أن ما قاله ارنست يبدو صحيحا كل الصحة من وجهة نظر المشاهد ، فتأملك لإحدى لوحاته للمناظر الطبيعية هو فى حد ذاته مشاركة فى عملية ميلاد العمل عن طريق القيام بدور القابلة (أو الداية) . فسر اللعبة ليس فى أن ننظر مليا ، ولكن فى أن تدع ما تبحث عنه لكى يهتدى إليك ويجدك ، أو بعبارة أخرى فى أن تعتقد تلك النظرة الخارجية المكسوة بالزجاج والتي تميز الفن الصينى ، (لقد لاحظ دوشامب أن طريقة التصوير عند ارنست هى نسخة طبق الأصل من تكنيك صينى قديم).<sup>(١)</sup>

وهكذا فإن لوحات ارنست تغص بالشياطين والمخلوقات البشعة الكريهة ، فكأنه يحاول أن ينتقم عن طريق ما ينزله بالطبيعة وكائناتها من مسخ وتشويه: فالكائنات المرعبة والمتوحشة لا يفوقها شئ فى خبيثها وشرها، ومثال على ذلك لوحة مثل "خدع طائرة الحديقة Garden Airplane Trap" وفيها نرى مخلوقات شريرة مهجنة من العقرب والعنكبوت الآكل للطيور. أو ذلك المخلوق التعس المتبختر "ملك البيت (١٩٣٧)" الذى يشير إليه سيريل كونولى Cyril Connolly على أنه الوحش الذى نراه فى أعمال ييتس Yeats وهو "يمشى بترائح نحو بيت لحم لكى يولد". فإذا فرغنا من هذا وجدنا شبح الحرب الأهلية وهو يطل علينا بمنظره الكريه فى لوحة الطبيب الأسباني Spanish Physician.

إلا أن الطيور هى التى تحتل المرتبة الأولى فى قائمة ارنست للمخلوقات الشيطانية ، فكثيرا ما نراها عنده وقد ارتفعت رؤوسها فى الغاية متجهة بأنظارها نحو السماء ، أما مناقيرها فقد انفتحت فى طمع وشره كطرفى المقص. وفى أحيان أخرى لا تظهر الطيور بشكل صريح ولكن الرسام يشير إليها من طرف بعيد فيرسم كروكى من النقط كذلك الذى نراه فى باترونات التفصيل.

فالطيور هى الأشكال الطوطمية فى ميثولوجيا ارنست الخاصة، ويظهر هذا فى وضوح من خلال أعمال مثل "العروس تلبس ملايسها The Robing of the bride" ثم يصل هذا الهاجس إلى قمته فى الرواية - الكولاج "أسبوع بونت La Semaine de Bonté" وهى عبارة عن كابوس عنيف وشديد القسوة ، فصفحات الرواية تحفل بناس لهم رؤوس طيور ولا يكفون عن الصراخ ألما. وكما يخبرنا الرسام بنفسه فإن هذا الخلط بين الطيور والبشر يرجع إلى حادثة وقعت له فى سن الخامسة عشر حينما مات ببقاؤه الوردى المفضل.

---

(1) IBID.



"لقد كانت الصدمة مروعة له حينما اكتشف الجثة فى الصباح وفى نفس اللحظة أتى والده إليه لكى ينهى له مولد شقيقته لوني Loni. ولقد كان فرط احتياج الصبى واضطرابات مشاعره شديداً إلى درجة جعلته يسقط مقشياً عليه ، وفى خياله ربط الصبى بين الحادثين ، وألقى بتيعة وفاة الطائر على كاهل المولودة.

ثم تلى ذلك عدد من الأزمات الروحية الغيبية مصحوبة بنوبات هستيرية ونوبات من الإحساس الزائف بالنشاط والحيوية ، ثم نوبات من الاكتئاب والإحساس بالإحباط والحزن<sup>(١)</sup> ولم يهدأ أثر هذا الجرح إلا عندما شيد "نصب الطائر التذكارى الضخم" "Bird's Memorial Monument" فى عام ١٩٢٧.

يقول روسابى فى مقالته الهامة عن ماكس ارنست: "من الملفت للنظر حقاً درجة التشابه بين الفنان نفسه وطير من الطيور الجوارح. ومن يدرى فلعله كان صقراً فى دورة سابقة من دورات الحياة قبل أن تتناسخ روحه ، كما أن الصفاء الأولمبى المذهل الذى يميز روحه يرشحه لا محالة لأن يكون أحد هذه الآلهة فى إحدى دورات حياته القادمة. ففى صورة التقطها له مان راي عام ١٩٣٠ يبدو ارنست كشاب صارم به تلك الجدة التى تبدو فى قسماات لاعب الشطرنج ، وهى تذكرنا بدوشامب للغاية - فقسمااته عليها علامات الضعف والوهن وعنقه طويل به تفاحة آدم بارزة. أما أنفه فمعقوف كأنف النسر ، وبينما ارتسمت على وجهه تعبيرات بها شئ من الجوع نرى عينيه وهى تتم عن نظرات حادة وياردة فيها نكاء شديد ، أما على جبينه فتظهر مسحة من الكبرياء التى قد تقترب أحياناً من القسوة ، وكأنه طائر نورس يستعرض شاطئ البحر بحثاً عن الأسماك. على أن الصور التى التقطت لارنست فى وقت لاحق خلال إقامته المؤقتة بأمريكا تظهره فى مظهر أكثر هدوءاً مرتدياً الشورت والثلى - شيرت ، وقد ظهرت عليه علامات الصحة والنشاط بشكل أوضح ، بينما بدت تعبيراته أكثر رقة وحزناً، كما لو كان يومه طيبة عجوز تمتلك زمام الحكمة والتجربة. وعلى الرغم من هذا فإن حدة نظرات العين ظلت كما هى. وبدت على فمه آثار للعبث والمجون اللذين يصاحبانه منذ الأيام الخوالى ، وعلى الرغم من أن جسده ظل نحيلاً، إلا أن علامات الوفرة والرخاء والتبطل الحى قد بدت على بشرته المتوردة والتى اكتسبت اسماراً جميلاً بفعل شمس الإريزونا. ولطالما كان لارنست سحر وجاذبية على النساء. إلا أن هذا يبدو واضحاً للغاية مع النساء السرياليات والذى كان يجتذبهن كالمغناطيس. فلقد كان جمالهن من نوع خيالى لاينتمى إلى هذا

---

(1) IBID.



«نسیج - ملاك» رسم لماكس ارنست من كتالوج معرضة مع آرب في جيهاليري  
«دير شبيجل» في كولوني عام ١٩٦٠

العالم وينأى بنفسه عنه ، فهن فى ذلك أشبه بالريات الإغريقيات اللائى ينغمسن فى العبادة والكهنوت (أنظر "عين الصمت The Eye of Silence") وفى أسمائهن وحدها ما يكفى من الموسيقى والسحر - ليونورا كارينجتون Leonora Cartington وييجى جوجنهاى Peggy Guggenheim ودوروثيا تاننج Dorothea Tanning .

لقد كان لاستعمال الفنان لطريقة الديكالكومانيا Decalcomania واستلهامه للمناظر الطبيعية فى صحراء سيدونا Sedona أكبر الأثر فى الارتقاء بفنه إلى مراحل جديدة شامخة، وهو ما يتمثل فى لوحات مثل "نابليون فى الصحراء" التى بدأها فى فرنسا، و"الليل والنهار" و"القمر على مونفليت" و"ليلة صيف فى الأريزونا" بالإضافة إلى لوحته الخالدة "عين الصمت" التى يبدو الفنان فيها وكأنه يخلق فوق ذاته وخارج حدودها لكى يصل بنا إلى عالم مذهل من الجمال المحموم ، وهو عالم جديد وأصيل إلى درجة معجزة من حيث الشكل والنسيج ، ذلك أن عظمة وطزاجة الحلم كما نراه فى "عين الصمت" ، وكما نراه أيضا فى "أوروبا بعد المطر" تمثل قمة الإبداع والتألق عند ارنست ، ففيها نرى قوة عظيمة ووحدة عضوية هائلة حتى أنها تبدو وكأنها خرجت عن نطاق إرادة مبدعها ، فهى تمثل الاكتمال المطلق لكل رغباته ، قوس القزح الذى تنتهى عنده أحلامه .. فعندما نتأمل ذلك العمل للخالد يشعر المرء منا بالرغبة فى تصديق ارنست حينما يقول "أيها السباح الضريع، لقد جعلتنى أبصر ، بل لقد أبصرت فعلا، ولكم أدهشنى ما أبصرته ولكم امتلك على فؤادى"<sup>(١)</sup> .

ولعل هذه العبارة تذكرنا برأى روسابى فى ماكس ارنست حيث يعتبره "آخر الرومانتيكيين الألمان" ، وهو أمر يحتاج إلى وقفة. فالرومانتيكية ولدت ونشأت بين أحضان الطبيعة فى ألمانيا. فهى فى جوهرها نشاط إبداعى بدأ على ضفاف نهر الراين ثم انطلق منه إلى آفاق أرحب وأكثر اتساعا. لقد جسدت الحياة القصيرة للشاعر نوفاليس- (1772-1801) Novalis والذى اتخذته ارنست ضمن من اقتدى بهم روحيا فيمن سبقوه - الشعور الجارف بالتقديس والاحترام للرومانتيكية. وفى يومنا هذا فإن ذكر الناس لنوفاليس غالبا ما يرد عند الحديث عن عمله الخالد "ترانيم إلى الليل" وهى مجموعة من القصائد النثرية ذات الصفاء المذهل والتى تحمل بين طياتها قدرا كبيرا من ذلك الظلام المحير والذى يصفه القديس يوحنا St. John of The Cross بأنه "الظلام الذى يمتاز به بعض أنواع التجارب الصوفية". وفى كتابه بولين Pollen

(1) IBID.

يلخص نوفاليس كل المشاعر والأحلام المبهمة التي تتسم بها الحركة الرومانتيكية في عبارة واحدة "حينما نحلم بأننا نحلم نقترّب من اليقظة" ولم يكن نوفاليس يرى أى تضاد أو تناقض بين عالم الإنسان الداخلى وعالمه الخارجى ، فهو القائل "كل ما هو موجود خارجى يقبع بداخلى ، فهو ملك لى وخاص بى كما أن العكس صحيح" . وهو القائل أيضاً " ترى المرء منا يحلم بالتجوال عبر هذا الكون ، ولكن .. أو ليس هذا الكون يكامن فينا؟

إننا لا ندرك ما بأرواحنا من أعماق مذهلة ولكن الطريق نحو التصرف والتبصر الروحانى يتجه إلى الداخل ، فالوجود السرمدى بكل ما به من عوالم ماضية ومستقبلية لن يكون إلا فينا أو لن يكون أبداً<sup>(1)</sup>.

ويعود روسابى ليرى فى لوحات ارنست سحرا من نوع شاذ وعجيب وكأنها تخلصنا من بعض ما يجرى في عروقنا من سم الترياق ، وهى بعبارة أخرى تطهرنا مما يعاودنا من كوابيس وأحلام مزعجة لا تظهر إلا تحت ستار الليل الدامس. فكما لوث ماكث ماء المحيط ، نرى ارنست فى لوحاته وهو يحيل لون المحيطات من اللون الأخضر إلى اللون الأحمر ثم يعضى إلى مظاهر الطبيعة الخضراء والناضبة بالحياة فيغرقها في شلال قرمزي أخمر من الدماء التي اصطبغت بها صفحات التاريخ فى هذا القرن . ويكاد المرء فى هذا أن يسمع تنويع رعوية على اللحن الذي عزفه جويبا من قبل فى لوحته "كوارث الحريس"<sup>(2)</sup>.

تنتمى أعظم لوحات ارنست للمناظر الطبيعية التي تصور الغابة إلى أربعينات القرن العشرين وهى "أوروبا بعد المطر" و "حلم عذراء بالبحيرة" و "ملاك المستنقع" و "شجرة السرو الساحرة" و "عين الصمت". سر جمال هذه اللوحات لا يرجع إلى أى طبيعة صامتة. حزينه أو مناظر طبيعية خلابة ، فلا تحتوى الغابات الموجودة في هذه اللوحات على أى شئ من هذا القبيل ، فهى ليست من نوع الغابات التي يمكن للملكة تيتانيا Titania وحاشيتها من بنات الجن أن يتخذنها مقاما لهن (اقرأ "حلم ليلة صيف" لشكسبير).

ليس فى الغابات بهجة ، بل الخوف فقط وأحيانا شعور مقبض بالسكينة المسلوية حينما تبدو السماء زرقاء وقد اكفهر وجهها وصار كالحا بعد حلول كابوس مخيف ، فكل

(1) IBID.

(2)-IBID.

شيء هنا قد تعرض لعلمية مسخ metamorphosis فصار شيئاً قاسياً وغريباً.

ووسط الشجيرات النامية تختبئ الأنياب والمناكير والأظافر لتدل وترمز على الخطر المتربص في كل مكان. ويسود في المكان مناخ قاتئ الحرارة وذو درجة عالية من الرطوبة. وفي بعض الأحيان (كما في فرح العيش "La Joie de Vivre" وانتصار الحب "Triomphe d'Amour" تكون الأحراش كالغابات الاستوائية المطيرة، كحداق للفردوس المفقود وقد اجتاحتها النباتات المتسلقة والأوراق الخضراء التي تقطر بالندى وغيرها من الحشائش الوفيرة.

وفي مثل هذه الغابات نجد الحشائش ذات اللون اللامع. وهنا وهناك نجد أزهاراً غريبة تشبه الأوركيد وقد تفتحت في رداء أبيض ناصع كأفراخ الحمام. وفي أحيان أخرى تبدو الغابة كما لو أنها العالم وقد أدركته القيامة.

إنه عالم خرفي محتضر، ففيه يذبل نبات السرخس ويصير بني اللون، وتكف الطيور عن الغناء بينما تتدلى مخلوقات شعث وكريهة المنظر من على أغصان ثعبانية الشكل، وتهاجم فطريات وطفيليات غريبة جذوع الأشجار فتبدو كما لو كانت بعض للمعروضات المحفوظة في متحف لطلب المناطق الاستوائية. بينما تفقد النباتات حيويتها وإشراقها.

وليس هناك من طفل بقادر على نسيان ذلك الشعور العجيب بالافتتان والرعب الذي يخامرهم عند زيارته الأولى للغابة، في تجربة ذات أثر بالغ ولا يمكن محوها من الذاكرة تماماً كروية المرء للمحيط للمرة الأولى في حياته.

لقد كانت الغابات الألمانية دوماً هي أكثر الغابات إثارة للرعب والخوف، خصوصاً تلك الغابات المظلمة التي تغطي المنحدرات الجبلية بالأشجار الصنوبرية. والواقع أن الغابات عند أرنست تذكر المرء بشدة بالغابات الصنوبرية في الشتاء، ففي حين تتناثر نباتات السرخس على الأرض نرى المكان وقد تفسى فيه جو من الكآبة الجادة والكون المصوم حتى ليحسب المرء أنه قد ضل الطريق إلى أحد المدافن.

لم يكن ماكس أرنست قد جاوز الثالثة من عمره حينما اقتاده والده إلى الغابة للمرة الأولى في حياته.<sup>(1)</sup> ولم يسلم ماكس أرنست أيضاً من ذلك الولع والجنون إلى القطارات وأيضاً إلى أسلاك التلفراف، والتي تتحرك حينما تنتظر إليها من قطار متحرك وتقف ثابتة في مكانها حينما تقف أنت ثابتاً في مكانك. وحينما وصل ماكس أرنست إلى سن

---

(1) IBID.

الخامسة تمنى أن يصبح عامل تحويلية (محولجي) . وحينما هرب من المنزل أخذ ارنست يتبع شريط القطار كما تتبع الخراف خط المراعى الخضراء.

على أن معبودة ارنست الحقيقية كانت الغاية وكانت مشكلته وشغله الشاغل هو كيف يعيد اكتشافها. فلقد بدأ أول اتصال لماكس الصغير بفن الرسم في عام ١٨٩٤ حينما شاهد والده وهو يقوم برسم لوحة صغيرة بالألوان المائية عنوانها "عزلة" "Solitude" وفيها يظهر أحد الناسك جالسا وسط غابة من أشجار الزان ويقرأ في أحد الكتب. فلا يسع المرء سوى أن يشعر بالرهبة من هذه العزلة ومن الطريقة التي رسمت بها. فكل ورقة من آلاف أوراق شجر الزان قد رسمت بعناية فائقة ، وكأن كل واحدة منها لها حياتها المنعزلة الخاصة، أما للناسك فقد بدأ وكأنه يمثل شيئا يعيش خارج نطاق هذا العالم.

يرى "ج. هودين" أنه بعد ماكس ارنست تطورت الوسائل الخاصة ومناهج التعبير في التصوير السريالي .. وإن هناك حقيقتان تصدمان الدارس لأعمال ماكس ارنست: الأولى (والأكثر أهمية) أنه ليست هناك نظرية سريالية تستطيع إنصاف القيمة الفنية للفنان ، وخواصه الجمالية ، وابتكاره لأشكال وأساليب تخيلية ، وإحساسه باللون الذي يصدم المشاهد أو كما وصفه بريتون: "صوه فذ يلقي على حياتنا الداخلية" كما وصف ارنست بأنه "فنان إمكانات مطلقة".

كما يرى هودين أن ماكس ارنست مصور في المقام الأول وسريالي في المقام الثاني . وقد مثلت أعمال مثل "فيل سيليب" - "The Elephant of Celepe - 1921 فترة اللاوعى الفرويدى وتطبيق الآلية عند الفنان. بينما في الصور التي نفذت بأسلوب الحك Frottage توازنت فيها - بشكل جيد - معانى التصوير النقية مع الموقف النفسى التحليلي. ويشكل عام فإن ارنست بلغ ذروة إنجازاته في لوحاته الأكثر شعورية والأكثر أصالة في التعبير: تلك اللوحات التي قدمت أحلاما لبحار أو غابات مظلمة شاهقة مثل جزر جبلية تقف على عمق غير مفهوم ، تحت شمس أو قمر يكون دائرة أو مسطح دائرى أو حلقة.

الأعمال المبكرة لماكس ارنست تحمل علامات على تأثير مصادر مختلفة: تكعيبية، دى كيريكو ، بنائية ، كلئ ، خصوصا اللوحات ذات العناوين الشعرية الطويلة - أو (كولاج) الأوراق الملصوقة لبراك وبيكاسو. ولكن ، على أية حال ، فقد أعطت الموهبة الثورية ونكاء ماكس ارنست دفعا كبيرا للفن المعاصر عن طريق هضم كل المؤثرات

#### السابقة<sup>(١)</sup>.

وقد صدمنى وصف مالكولم هاسلام لفن ارنست حيث يقول: كم يكن كلاسيكيا، ولا فائنا، ولم يكن حتى فرنسيا. كان فنه ألمانيا، كافرا، وفي تصور واحد بلشفي. كان على أية حال رائعا<sup>(٢)</sup>.

فى عام ١٩٢١ بدأ ارنست - فى الكولاج - بالربط بين موضوعات غير متشابهة لم تؤد إلى تصور جديد تماما ولكنها أدت إلى موقف جديد، قصصى، أو تأليف درامى لتصورات مدركة مندمجة فى جو قصصى. أى أنها أيضا محاولة لتطبيق فكرة السريالية عن صور أحلام. وكثير من هذا الكولاج يبدو مثل لقطات سينمائية أو مسرحية أو أجزاء مقطوعة ومشوشة من حكايات غريبة. أساس جمالية الكولاج عند ارنست هو التداعى و "التورية" مظلمة نجدها فى الأدب الحديث. والتداعى هو نفس الأسلوب الذى اعتمدته الرواية الجديدة وبالأخص عند جيمس جويس فى رواياته<sup>(٣)</sup>.

فى أعماله الأخيرة نرى اللون يلعب دورا سائدا .. فبعد ١٩٣٤ أصبحت ألوانه مضبوطة ومبهجة وأضيف إليها بعد ذلك إشعاع وغنى حتى عندما تكون هادئة والقة .. فكرة تدخل المسطحات الملونة - الأداة التى استخدمها يتفوق بيكاسو وماسون - تبدو انهماكا رئيسيا لماكس ارنست .. وبعض لوحاته تنشغل بهاجس المهابة والأشكال الصريحة فى ألوان ترابية earthy قوية.

كما تبدو فى أعماله الأخيرة أيضا نزعة نحو الجمع بين التجريد الهندسى وعناصر سريالية. على العكس من لوحاته المبكرة التى تبدو فيها واقعية فوتوغرافية كعنصر أساسى فى التعبير عن عالم أحلامه وتفكيره البيولوجى .

الحقيقة الأخرى التى تصدم الدارس المتأمل لأعمال ماكس ارنست هى أن الفنان الحديث شخصية فردية منعزلة ومجتثة. Uprooted حرم من مكانه فى مجتمع منظم بشكل جيد، وأيضا من ذلك الكون الإنسانى الذى يساند الفن والفنان، ويعانى من التقدم التكنولوجى.

لقد اهتزت مثالية ماكس ارنست من أحداث الحرب العالمية الأولى فوقع ضحية لعدمية الدادا. وفيها أجبر على النظر إلى المفاهيم الإنسانية والدينية على إنها اختراعات

---

(1) J.Hodin Op. Cit.

(2) Malcolm Haslam. Op. Cit.

(3) Lucy Lippard. Op. Cit.

شريعة للروح البرجوازية فى عصره. وبناتقاله مع السريالية غادر ارنست عالما داخليا فارغا من الأفكار الجمالية والكونية والأخلاقية إلى عالم آخر يضم شخوصا لديها نضال لفهم الحياة وتفسيرها عن طريق تصورات رمزية. أى أن ارنست يعتبر نموذجا لتوضيح كيفية التحول من الدادا إلى السريالية.

وكانت النتيجة أن رجع ارنست عن التعبير عن ردود فعل بيولوجية خالصة ، وعن تسجيل الغرائز البدائية. لهذا فهو على السطح النفسى لا يقدم صورة كلية بل فقط شظاياها المتكسرة مع كل رعبها وارتيابها الحتمى.

إن ارنست ، بغض النظر عن التعقيدات الناتجة عن الحرب والثورة ، هو يشكل أساسى مصور رومانتيكى على نمط كاسبر ودافيد وفريدريش ، أعظم رسامى المناظر الطبيعية فى الرومانتيكية الألمانية. أما الأساليب التى ابتكرها ارنست فى الكولاج واللحك Frottage فهى أساليب للألية النفسية ، أو كما حدد بريتون أساليب للتعبير عن الوظيفة الحقيقية للفكر.



## حق الإنسان في جنونه الخاص

عندما نقول عن فنان أن إلهامه أصيل فذلك ليس مجرد مدح .. ولكنه مشكلة داخل الحركة السريالية . إذ هناك من يرى أن دالي مثلا أكبر نصاب في تاريخ الفن .. استغل عالم السريالية ليختلق الصور ويالقالي فهو مجرد مهرج .. أي أن إلهامه غير أصيل .. ومن هنا أيضا فإن مشكلة التعبير داخل السريالية تطرح نفسها.

اللوحة عند السريالي ذات نظام .. وأعتقد أن كل عمل فني - يجب أن يكون له نظامه الخاص حتى لو كانت ملاحه المباشرة فوضوية .. فالفوضى نظام خاص .. هل نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت الأعمال السريالية تنفذ بلا نظام أو تنظم ؟ النظام صفة الفعل الواعي ، وعندما ينهل السريالي من ينابيع اللاوعي ، يتجسد إبداعه - تلقائيا - في نظام خاص. تتداخل أو تمتزج فيه عناصر الخبرة بالموهبة. وهنا الجسر بين اللاوعي - والوعي .. وبين المنع - والمصعب. وهذا ما سميت به مشكلة التعبير عند السرياليين .. فاللوحة عند دالي ذات نظام محكم ظاهر .. يساعد على ظهوره أسلوبه الكلاسيكي في التصوير. وهو نفسه لا يخفي إعجابه بالأساتذة السابقين .. ولكنه يضيف على ذلك جوا فوتوغرافيا ، فالأشياء في فوضى ، ولكنها فوضى معدة خصيصا لالتقاط اللوحة .. والملامح واقعية ، لكن التأليف غير واقعي .. ومن هنا يقول الكثيرون بأنه مهرج ويقول عنه أحد النقاد "الولد السيء للفن".

وقد هاجم بريتون نفسه دالي هجوما لاذعا ، وفصله من الحركة السريالية. وأوضح بريتون في محاضراته التي ألقاها في جامعة ييل الأمريكية عام ١٩٤٢ ، أنه فصل دالي من الحركة السريالية لسببين: أولا لأنه باع روحه بالمال ، وقد ابتكر بريتون من حروف اسم سلفادور دالي تحريفا ساخرا ، حتى أنه امتنع عن ذكر اسمه في المحاضرة واقتصر على ذكر التحريف "أفيدا دولر" بمعنى شره إلى الدولار ، وهو اسم نصف أسباني نصف أمريكي يشير إلى خطيئة دالي. والسبب الثاني الذي دعا بريتون إلى فصله هو ما تكشف من ميوله الفاشستية حين صور السفير الأسباني الذي كان له ضلع في مأساة أسبانيا وحتى في موت صديق دالي ، الشاعر الأسباني الكبير غارسيا لوركا.<sup>(١)</sup>

(١) والاس فالي . مرجع سابق ص ١٥٠ ، ١٥١ .



جالا وسلفادور دالی مع «شئ» - Object - من أعمال مان رای عام ۱۹۳۶

فهل هو سرىالى مخلص؟ أم مدعى؟ أى هل لوحاته فعلا تعبير تلقائى عن قدايعات اللاوعى والأحلام عنده أم هى تأليف لها؟ هنا يجب ملاحظة أن كل فنان سرىالى له طريقته أو أسلوبه فى "الالتزام" السرىالى . دالى وإن كان يجب الاستعراض والشهرة الغرائبية وحب المال ويسعى إليها ، إلا أن لوحته ذات حس سرىالى ظاهر وإن كانت أعماله تتفاوت فى درجة هذا الحس ، وإن كنت أرى أشياءه أكثر سرىالية من لوحاته..

عند دالى اهتمام شديد بإثبات وجود الفراغ .. وهى ظاهرة مشتركة لدى عديد من السرىاليين . الفراغ أشكال وألوان .. فراغ سائل .. أو سحابى .. أو معتم مقيض .. أو يسبح فيه كل شىء .. وهو أيضا المساحة فى إطار اللوحة والتي تظهر دور الكائنات الأخرى عليها .. ودورها نفسها. أو هو المساحة المطلقة عندما تخرج هذه المخلوقات من أربعة جدران اللوحة .. إلا أن الفراغ "الدالى" فراغ لين ، أو طرى .. ولا بد من أن يكون ما يكون لأن كائنات اللوحة أيضا طرية .. كل كائنات "دالى" فيها قدر من اللينة يقارو من كائن لآخر ومن لوحة لأخرى حتى فى لوحاته الدينية .. وحتى فى "مسيح زوجتى" رغم ما يبدو على "الصليب" من صلابة .. إنها ليست طرية فقط الأجساد تتمتع ببضاضة رغم تشوهاها ، وإن كانت هياكل عظمية .. فهى عظام اللحم كان طريا .. والعضلات - فى الحرب الأهلية" مثلا - لا تتيج لك الانسجام الجامد مع باقى الجسد .. حيث تؤكد الظلال وتظهره السحب .. وهى أيضا - العضلات - مفقولة بشكل خاص - يحيطها اللحم الإنسانى .. وهكذا .. "إنه أنا" بقول دالى.

نقطة الضعف فى تصوير دالى هى الإنشاء .. أى ترجمته لموضوعات وأفكار معينة عن الجنس والدين والسياسة والمجتمع .. الخ إلى صور .. فتنظر إلى لوحة ما وتقول أنه الخراب والدمار الإنسانى وكلام بليغ آخر فى نفس السياق .. أو تنظر إلى لوحة أخرى فنقول أنها الرغبات المحرمة والصراع الأبدى من أجل الارتواء العاطفى ... وكلام بليغ آخر فى نفس السياق .. وهكذا .. دالى مغرم بتناول الثالوث الخطر .. الجنس والدين والسياسة .. وفى أحيان كثيرة يمزج بين العناصر الدالة عليه فى لوحة واحدة.

لكنك لا تستطيع أن تقول نفس الكلام على لوحة ماكس ارنست أو ميرو مثلا ، فاللوحة عندهما عالم قائم بذاته .. يؤثر فىك دون أن تحتاج لوضع عناوين للوحة أو ترجمتها إلى كلام بليغ أو غير بليغ.. والعمل السرىالى العظيم هو الذى لا تشعر أمامه بانفصاله عنك تماما أو غريتك معه .. لأنه من المفروض أن يتفاعل هذا العمل مع النبضات والأحاسيس النفسية والعاطفية .. وكما قال بريوتون: "يسعى - الفن - إلى

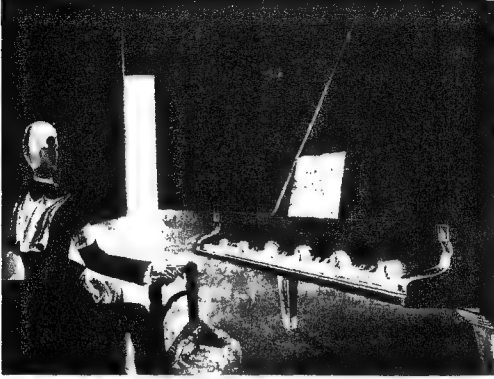
تحرير الدافع الغريزي .. وهدم الحاجز الذى يقف فى وجه الإنسان المتمدن ، ذلك الحاجز الذى يجهله البدائي والطفل". ولا يمكن الفصل بين حياة دالى الشخصية – بالذات – وأعماله الفنية .. لذا نجدنا مضطرين للخوض فى بعض من هذه الجوانب..

ولد سلفادور دالى فى ١١ مايو ١٩٠٤ فى "فيجيراس Figueras" إحدى قرى منطقة كتالونيا فى شمال شرق أسبانيا. أثرت هذه المنطقة الساحلية فى أعماله فيما بعد، يبدو هذا واضحا فى الضوء الدافئ الذى ينتشر فى معظم لوحاته ، مثلما يبدو فى لوحته "صيد التونة" متأثرا بحكايات الصيادين التى سمعها فى طفولته..

بعد مولد دالى بعامين ولدت أخته "أنا ماريا" التى رسمها دالى فيما بعد فى عدد كبير من "البورتريهات" – لوحات الأشخاص – كما كتبت هى كتابات عن ذكرياتها معه، ذكرت فيه أن دالى كان مشاغبا وعنيفا وحساسا وذكيا ويحلم كثيرا ... وقد كشفت زيارته عام ١٩١٤ لصديق العائلة "بيشو" – الذى كان رساما معروفا – عن استعداد دالى للفنى مما شجع أسرته على إرساله إلى كلية الفنون الجميلة فى مدريد عام ١٩٢١. وعندما كان طالبا فى كلية الفنون الجميلة أعطى الأستاذ الطلاب موضوع تصوير عذراء قوطية ، لكن دالى صور كفتى ميزان. وعندما سأل الأستاذ هذا السريالى المبكر أجاب بأنه إذا كان زملاؤه قد رأوا عذراء ، فقد رأى هو كفتى ميزان.

خلال فترة دراسته أعجب بالفنانين المستقبليين الإيطاليين المحبين للسرعة والتجديد ، كما أعجب بالأعمال التكعيبية للفنانين الأسبانيين "خوان جريس" و "بيكاسو". كما استهواه البحث فى رسوم المدرسة الميتافيزيقية الإيطالية وبخاصة فى أعمال "دى كيريكو" و "كارا". وأقام معرضه الأول فى برشلونة عام ١٩٢٥ . فى هذه المرحلة الأولى من الإبداع الفنى يمكن للمشاهد أن يستشعر من أعماله اتجاهها يودى للسريرية .. على الرغم من أن هذه المرحلة ضمت أعمالا تأثيرية وبورتريهات طبيعية. بل يقال أن دالى كان فى سن السادسة يتخيل صورا أخرى للأشكال المرئية ، وهو أساس الأسلوب الذى ابتكره دالى فيما بعد والذى أطلق عليه "الصورة المزدوجة L'image double" تلك الصورة التى لعبت دورا هاما فى تطوير أسلوب دالى المعروف باسم "الهديان النقدي".

سافر دالى إلى باريس عام ١٩٢٩ لأول مرة وكان فى استقباله على محطة القطار الفنان الكبير – الكتالونى أيضاً – خوان ميرو الذى قدمه إلى بريتون ومجموعة السرياليين هناك..



«سنة تجليات اللونين على بيانون» لوحة - دالي عام ١٩٣١.  
المتحف الوطني للفن الحديث بمركز بومبيدو في باريس

في باريس تعرف دالي على "جالا" زوجة الشاعر "بول ايلوار" وهي روسية من سان بطرس برج ذات عينان ثاقبتان في وجه رقيق ، وقد دعاها مع زوجها إلى منزله في أسبانيا وهناك نما حب خطير بينهما وعاد ايلوار وحيدا إلى باريس .. ومن يومها لم تفارق جالا-دالي الذي أهدى لها كتابه "يوميات عيقرى" قائلا: "إلى ملهمتي جالا جراديفا، هيلين طروادة ، القديسة هيلين ، جالا جاليتا بلاسيديا"<sup>(١)</sup>. وقد أثرت هذه العلاقة في أعمال دالي الفنية . وقد كتب كتابا عنوانه "كيف تصبح دالي" صرح فيه أن جالا هي التي صنعتها. وبالمنااسبة ، يعتبر دالي من أكثر الفنانين هياما بنفسه مما يبدو بوضوح في عناوين كتبه.

في عام ١٩٣٠ نشر سلفادور دالي مقالة بعنوان "الحمار المتعفن" في مجلة "السريالية في خدمة الثورة" يوضح فيها نظريته الجديدة التي أطلق عليها "بارانويا - كريتيك Paranoia - Critique" وطبقها في أعماله التشكيلية. والواقع أنه من الصعب ترجمة هذا المصطلح الذي ابتكره دالي ، لكنه يعنى على كل حال - مع التجاوز - أسلوب

(1) Salvador Dalí: Journal d'un genie. Edition de le table ronde. Paris. 1964.

في النقد الفني يعتمد إطلاق لاوعى الناقد فيما يشبه الهذيان . وقد أثرت المقالة في طيبب نفسى شاب "جاك لاكان" فأعد بحثا عن علاقة "البارانويا بالشخصية" ، وقد اصبح لاكان فيما بعد من اشهر علماء النفس .

فى عام ١٩٣٤ طور دالى نظريته "البارانويا - كريتك" أو "النقد القائم على الهذيان" ونشر مقالة فى مجلة مينوتور Minotaure مع تحليل لوحة ميليه Millet<sup>(١)</sup> المسماة "صلاة للإشارة L'Angellus". وفى نفس العدد كتب جاك لاكان مقالة يوضح فيها المفهوم النفسى لأشكال البارانويا للخبرة" ومقالة أخرى على "موضوعات لجريمة بارانويا" يحلل فيها الأختين بابان Papin وهما خادمتين قتلتا مخدوميهما الذين اضطهداهما.

فى الواقع ليست هناك ترجمة عربية حرفية وواضحة لهذا المصطلح "بارانويا كريتك". فالبارانويا معروفة: تعرفها موسوعة علم النفس بأنه "الجنون الهذائى التأويلى" وهو اضطراب أو خلل عقلى وذهنى يتسم بهذيانات متواصلة فيتوهم المصاب بها حالات من العشق أو العظمة أو الغيرة أو الاضطهاد. وقد تصاحبه هلوسة فى بعض الأحيان. وضع هذه التسمية "أميل كرايبلين" ثم وصفها بأنها تطور باطنى النمو على نحو تدريجى إلى حد يمكنه من الرسوخ قبل اكتشافه بحيث يؤدى إلى قيام نظام هذائى دائم ثابت الأركان ، مع احتفاظ المرء احتفاظا تاما بالوضوح والترتيب فى الفكرة والإرادة والفعل<sup>(٢)</sup>.

أما مصطلح Critique فعننى انتقادا أو نقدا .. إذن ماذا يقصد دالى "بالهذيان النقدي"؟

كان دالى يؤكد دوما أنه أقرب إلى المجنون منه إلى السائر وهو نائم . وظهر دالى فى البداية كأنه يخلق بلسان السريالية عندما نسب إلى نفسه المعرفة التلقائية اللاعقلانية ، لكنه عندما يجعلها تقوم على أساس الدعاى بالتأويل - النقدي للظواهر

(١) جون فرانسوا ميليه Jean Francois Millet رسام ومصور فرنسى ولد عام ١٨١٤ ومات عام ١٨٧٥. ابن فلاح درس التصوير فى شيربورج ثم فى أتيليه الفنان ديلاروش. فى متحف اللوفر أعجب بأساتذة القرن السابع عشر وبخاصة بوسان ، روبنز ، والمصورين الأسبان. اهتم بتصوير الاهتمامات المنتشرة لدى الفلاحين. وربما لذلك تجاهله النقاد متهمينه "بالاشتراكية" !! على كل حال تمتع ميليه بحس كلاسيكى فى تكوين اللوحة معطيا طابعا صريحا لشخصياته. وقرب نهاية حياته ترك مكانا أكثر أهمية فى لوحاته للمناظر الطبيعية.

(٢) موسوعة علم النفس. إعداد د. أسعد رزق الطبعة الأولى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٧٧ ص ١٤٢.

الذى يبرز من حالات الهذيان ، يضيف إلى السريالية الأصلية حساسية مبنية على الهلوسة.

المعاني الخفية التى يجدها دالى فى الظواهر التى يدرسها ، تأتية ، كما يزعم ، من حالات جنون مؤقت. والمهتلس هو الإنسان الذى يبدو فى مظهر معاقى وسلوك سوى غير أنه فى مخيلته يحور الكون وفق ما تقتضيه رغباته وسلطان هذه الرغبات.

سلط دالى نقده المبنى على الهلوسة على أسطورة ولیم تل التى يدل أن تمثل له الحب الأبوى ، بدت له مثالا على الأب الذى يرتكب الفحشاء والتشويع فى أبنائه. وعوضا عن أن يرى الورد الدينى فى لوحة ميليه الشهيرة "صلاة البشارة L'Angelus" ، رأى فيها نموذجا للكلية الجنسية ، وضمنها فى لوحات له لتمثل هذه الفكرة. كان يُعنى بالتأليف بين الأحياء والأشياء الجامدة ، ولذا حين صور "فيرمير" الرسام الذى أعجب به دالى بلا تحفظ وقلد تقنيته بدقة ، أظهره فى شكل شبح يمد ساقا طويلة تتحول إلى طاولة. وقد استخدمت السينما هذا الجمع بين الحى واللاعى ، وكان دالى يكثر التردد على دور السينما طلبا للإثارة والإلهام ، على عكس ماتيس الذى كان يتردد عليها لينسى همومه. وكان بين معروضات دالى الأخاذة فى المعرض العالمى ، صورة سيارة تاكسى يجلس فيها تمثال شمعى لكولومبوس ، وكان المطر يهطل باستمرار داخل السيارة ويبلل كولومبوس الجامد. هذا الأثر الذى قابله المشاهدون بالتصفيير والاستهجان ، يكتسب معنى عندما ندرك أن دالى رأى فى كولمبوس مهتلسا مثله. إذ كشف كولمبوس باعتقاده أن الأرض كروية ويأسفاره التى يمكن بالتالى أن تستمر إلى ما لا نهاية له ، كشف عن خوفه من الاضطهاد وأمله فى الفرار من مضطهديه.<sup>(١)</sup> لقد وجدت تعليق ج. هودين - حول الفرق بين ماكس ارنست وسلفادور دالى - تعليقا طريفا رغم دلالة العلمية. فهو يقول: من ماكس ارنست إلى دالى نمر من علم النفس إلى الطب النفسى .. فدالى يحدد بارانويا كريتيك التى ابتكرها ومارسها بأنها انفجار منظم وعنيف لرغبة إنسانية ، وكأسلوب عفوى لإنتاج تداعيات لامنطقية تستثمر حالة الهذيان .. وهى تظهر أيضا طموحه الأكبر: إعادة إخضاع أسلوب كبار الفنانين السابقين للتعبير عن مفهومه عن العصر الذرى .. ويدعم تعبير ج. هودين مواقف دالى نفسه المسرحية وتصريحاته الغريبة والتى تجذب اهتمام الجمهور - أحيانا كثيرة - قبل الاهتمام بإبداعه الفنى.

(١) والاس فالى، مصدر سابق ص ١٦٢.

(2) J.P. Hodin. Op. CIT.

تعتبر لوحته "الإنسان غير المرئي L'Homme Invisible" التي رسمها بين عامي ١٩٢٩ - ١٩٣٣ هي عمله الأول الذي يتضح فيه أسلوبه السريالي الخاص "الهذيان النقدي Paranoia, Critique" وهي لا تصور إنساناً طبيعياً - ولكنها تصور منظورا لعناصر معينة فيه: النظرة ، اليد الممتدة على ما قد نتخيل أنها ركبته .. ما يمكن أن نتصور أنها قدمه .. الخ. وهناك لوحات عديدة على نفس الأسلوب أنجزها بين عامي ١٩٣٠ - ١٩٤٠. من أشهرها لوحة "وجه مائ ويست" ولوحة "سوق العبيد".

وأسلوب "الهذيان النقدي" نوع من التحليل النفسي الذاتي للجنون الخاص.. حيث رجع دالي كثيرا الى أعمال فرويد التي قرأها أثناء دراسته في مدرسة الفنون الجميلة.

عام ١٩٣٨ تعرف دالي على فرويد حين كان الأخير مريضا في لندن وبعد ذلك كتب فرويد في أحد خطاباتاته: "إن هذا الأسباني الشاب ذو العيون الرائعة الحادة وأسلوبه المعروف فُتَن بما تحمله السريالية للمجانين الكاملين". لقد وجد دالي عند فرويد تبريرا للحب الشديد الذي كان دائما يحس به نحو طفولته ، وما فيها من هول ونشوة. كما أدرك دور النوم الذي يشبه الرحم الواقية.

كان دالي يرى الأجراس كل يوم في المدرسة وعلى حوائط الممرات من خلال الباب الزجاجي لفصله، وكتب فيما بعد: لقد خلقت الأجراس داخلني حزنا لا ينتهي ، ولازمتني ذكراها سنوات عديدة". وأعاد دالي تصويرها عام ١٩٢٩ في لوحة ذات حس أسطوري تراجيدي: "الظلمتان" على الشاطئ تتحولان عنده إلى رجل وامرأة .. الصخور تتحول إلى تماثيل لشخص علاقة ومتصدعة .. هواجسه تسيطر عليها الأرواح ، يرى الإنسان كما يرى الحشرات في متحف التاريخ الطبيعي.

تجاوز دالي اللوحة ليطلع هذيانه النقدي على الأشياء: "جاكت أفروديت" .. "آلات التفكير" .. الخ .. في "جاكت أفروديت" لصق عشرات الكؤوس بداخلها مادة تركوازية للون على جاكيت لونها زيتي فوق قميص. ويبدو من فتحتها سوتيان امرأة. ويقول دينيه بميرل Didier Pemele: "إن الكؤوس على الجاكيت تذكرنا بالشهام على جسد القديس سباستيان"<sup>(١)</sup>.

كما اهتم دالي بتصميم مجموعة من الحلى الذهبية أطلق عليها أسماء مثل: "القلب الملكي". "القلب الذي يخفق" - بمناسبة تنويع الملكة اليزابيث الثانية - "والعنب الخالد". واهتم أيضا بتصميم زجاجات البارفان وديكور المحلات التجارية أى اهتم بكل ما يعود

(١) كتالوج معرض دالي . مركز جورج بومبيدو . باريس ١٨ ديسمبر ١٩٧٩ - ١٤ إبريل ١٩٨١.



عليه بالريخ المادى والشهرة.

عام ١٩٣٤ سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية للمرة الأولى عن طريق البحر لإقامة معرض هناك ، بينما كان من المفروض أن يلقي محاضرة فى برشلونة قبل دقائق فقط من موعد سفره .. فى ميناء نيويورك استقبلته صديقة إسمها "كاريس كروبى" وقدمته إلى عدد من الصحفيين الذين طلبوا منه رؤية أحد أعماله فقدمهم يعرض بورتريه لجالا وعلى كتفها قطع من ضلع حيوان "ريش" ..

فى مارس ١٩٣٩ قام بتصميم ديكور لواجهة محل كبير للملابس فى نيويورك - اسمه "بونويت أند تيللر". صمم للجزء الذى تعرض فيه ملابس النهار باتنيو مزين بالفرو وسيدة شمعية ترتدى فستان سهرة أخضر. وصمم للجزء الذى يعرض ملايسه السهرة عارضة أزياء شمعية تجلس على سرير مغطى بالستان الأسود وأسفله بعض الجمرات. فى يوم الافتتاح مر أمام المحل ففوجئ بتغيير فى تصميمه فسأل الإدارة عن السبب فأجابوه بأن الزبائن اندهشوا منه. ويعصبية دفع دالى الباتنيو الذى انزلق محطما زجاج الواجهة. ثم ذهب إلى قسم البوليس غاضبا ومطالبها بحقوقه. وبعد حادثة أخرى اختلف فيها مع إدارة سوق نيويورك الدولى التى طلبت منه عملا فنيا ، نشر بياناً بعنوان: "إعلان استقلال التصور وحق الإنسان فى جنونه الخاص". ثم ترك أمريكا محبطا.

فى بداية الستينات اهتم دالى بتجسيد الصور كما هو متبع فى بعض أنواع "الكارت بوستال" وحاول تعميم هذا الأسلوب فى لوحات ذات مقاسات كبيرة. منطلقا فى هذا الاهتمام من الإحساس باللمس ، لكنه لم ينجح فيها ، فاتجه إلى أسلوب أكثر كلاسيكية عن طريق تصميم اللوحة لقرى من زاويتين. كما اتجه إلى الحفر "الليثوجراف" وقدم أعمالا كثيرة أنجزها بالاشتراك مع الفنان الأمريكى "سلوين ليزاك" عرضت لأول مرة عام ١٩٧٢ فى مسرح متحف "فيجيراس" ، قبل أن يفتتح متحف "دالى" فى سبتمبر ١٩٧٤ فى نفس القرية وقد صمم ديكوراته دالى بنفسه .

فى بعض أعمال دالى أيضا نلاحظ التأثير العلمى: "الساعات الرخوة لثبات الذاكرة" التى رسمها عام ١٩٣١ يصور الساعات "الزمن" تنزلق - مثل الجبن - فى المساحة "المكان". وفى عام ١٩٦٣ يعود ليرسم بورتريه لجالا يصفه بأنه علمى يبدو فيه تأثير اكتشافات علم الأحياء وبخاصة فيما يتعلق بالخلية.

منذ عام ١٩٥٠ عاد دالى إلى الكاثوليكية وكتب: "التصوف سعادة خارقة ، وهو التفجر الجمالى لدرجات السعادة الفردوسية للقصى التى يتمتع بها الإنسان على

الأرض".<sup>(١)</sup> وحقق تحليلات تشكيلية لبعض الموضوعات الدينية مثل لوحته "صورة مريم العذراء" - التي هي وجه جالا - وذهب بها إلى روما وقدمها إلى البابا "بول الثاني عشر" حيث أوصح له البابا اهتمامه بالفن الحديث.

لكن تدين دالي في نظر هيربرت ريد - تدين متكلف "مثال على ذلك لوحته المسجاة بالعشاء الأخير والتي تمت إعارتها للمتحف القومي للفنون في واشنطن ، فهي في حقيقتها نداء مسرحي لكل من كان يؤمن بالخرافات والدجل".<sup>(٢)</sup>

الحقيقة أن رحلة دالي ومغامراته الفنية لم تقتصر على إبداعه الفني فقط ولكنه كان باستمرار يدعمه بمحاولات نظرية منذ بدأ تعلم الرسم.

نشر عام ١٩١٩ مقالات في مجلة أصدرها مع أصدقائه في القرية عن أساتذة الماضي الكبار الذين أحبههم مثل جويا ومايكل انجلو وليوناردو دافنشي. وفي عام ١٩٥٦ نشر كتيب ثوري ضد بعض فناني عصره سماه: "قوادو الفن المعاصر".

بعد عام ١٩٦٣ نشر دالي عددا من الكتب كل أسائها مقترنة بإسمه: "خطاب مفتوح" إلى "سلفادور دالي" - ١٩٦٦ - "دالي بقلم دالي" ١٩٧٠. "كيف تصبح دالي" ١٩٧٣. يوم افتتاح متحف دالي في مسقط رأسه شاهد الصحفيون لوحة تقليدية رسمها دالي للجنرال شارل ديغول رئيس فرنسا الأسبق ، فسألوه عنها فقال: "لقد طلبوا مني ذلك وفرضوا علي صنعها بالأسلوب الأكاديمي ودفعوا لي الثمن الذي طلبته ، ثم إنني غير منبهر بشخصية الجذ". ديغول.. شخصان فقط يسحراني: "أنا وزوجتي جالا". .. ويضيف في نفس الحديث عن نفسه: "هناك دالي غريب الأطوار ، كلاسيكي ، كاثوليكي ، روماني ، وروماني من أصدقاء رومانيا لأن هذا البلد سيكون من أوائل الشعوب التي ستعيد الملكية لأوربا"<sup>(٣)</sup> ، وأنا شديد الإعجاب بحياتي إنها فعلا الحياة التي تناسب النايغة دالي ، شيء واحد يزعجني هو حزن أبي إزاء تصرفاتي. كان قاضي فيجيروا ، وكان يحزن عند رؤيتي أدخل المقهى وعلى رأسي رغيف خبز".<sup>(٤)</sup>

(١) كتالوج معرض دالي، مصدر سابق.

(2) H. Read, A concise History of modern Painting, Op. Cit. P 141..

(٣) التناقض بين دالي والسراليين الآخرين أنه ملكي وكان يؤيد نظام فرانكو ملك أسبانيا السابق. والغريب في هذه الجملة التي قالها دالي قبل منتصف السبعينات من هذا القرن أنه بعد حوالي ١٥ سنة منها ، انهيار فعلا نظام الحكم الشيوعي في رومانيا ، وكانت أول دولة تبدأ الزلزال الذي حطم الأنظمة الشيوعية في أوربا الشرقية .... وكان دالي تنبأ بما سيحدث!!

(٤) نزيه خاطر جريدة النهار اللبنانية ١٩/١٠/١٩٧٤.

عام ١٩٧٧ وفي محاضرة دكتور خوان انطونيو اويول - الطبيب النفسى الذى كان يعالج دالى - فى جامعة مدريد قال إن دالى أغرب رجل عرفه فى حياته. فهو أبعد الحالات النفسية عن "الطبيعية" دون أن يكون مجنوناً ، وأبعد الحالات عن الجنون دون أن يكون طبيعياً<sup>(١)</sup>.

---

(١) شوقى الرئيس: دالى فى غموض الحياة والموت. مجلة النهار العربى والدولى ١٩٨٠/٧/٩.



خوان مېرو عام ۱۹۳۰

## أنا ذو طبيعة مأساوية وصامتة

بموت خوان ميرو عام ١٩٨٥ بعدما عاش ٩٤ عاما. اختفى آخر رسام كبير من فترة ما بين الحربين العالميتين. وآخر هؤلاء الفنانين المثابرين المجانين بالرسم حتى آخر يوم في حياتهم. دخل عام ١٩٠٧ مدرسة الفنون الجميلة في برشلونة. ثم درس في أكاديمية "جالى Galli" حوالى عام ١٩١٢. اهتم بالاتجاهات الرئيسية الحديثة في التصوير الأوربي، وبخاصة في أعمال فان جوخ وسيزان وماتيس. في التكعيبية رسم خصوصا ذات طابع تعبيرى عنيف ، مفككة على خلفية بالغة الزخرفة (عارية واقفة ١٩١٨) أو منتظمة (صورة شخصية ١٩١٩). ثم بدأ ميرو في تناول التفاصيل بدقة شديدة، مفقدا الشخص والشئ شكلها الواقعي عن طريق تنسيق زخرفى لمجمل التكوين وهكذا أخذت الأشكال قيمة الرموز (المزرعة ١٩٢١ ، المزارع ١٩٢٢).

كان ميرو مفاجئا. ذو فظاظاة عنبة. قوى الإرادة. يخلق طموحات كبيرة. أصيلا دائما وذا نضارة مهدئة. احتلت أعماله مكانا ملحوظا ومفردا في الفن المعاصر. ابتكر رسما شعريا شق اللاوعى. خلق عالما خاصا به. يطلقون عليه "عالم ميرو". حيث أحلام الصغار تساعد كوابيس أوديب. عالم هو تاريخ متخيل لكائنات متناهية الصغر. لذرة أساسية ، للطبيعة ، للحياة الداخلية. عالم يعيش فيه هؤلاء الذين يرفضون الطفو على السطح والاحتثال لنظام العمل ميرو لم يترك أساطيرا، مع أنه كان مؤلف أساطير عصرنا، وزدبت كل أعماله في هذا الاتجاه.

عز ميرو عما يبقى فينا من طفولتنا. بقوة في الأغلب. عن ضوضائنا ومخاوفنا. كان ميرو كثنائيا (كتالانيا إحدى مقاطعات أسبانيا) مثل بيكاسو ودالي. كبير شبحين في تاريخ الفن الحديث التشكيلي. ولد في برشلونة عام ١٨٩٢. ودل إلى باريس عام ١٩١٩ انضم بالتكعيبية وتعرف على بيكاسو ونزل عنده كان هذا ماثعا يدخل فأر في تفنن النوحيش. لكن ميرو الفأر أقل تأثرا وأكثر رقة حضور.

في باريس اهتم بالدادا قبل أن يعرفه اندريه ماسون على بريتون ويدخل الحركة السريالية عام ١٩٢٤. واعتبر بريتون دخوله خطوة هامة في تطور حركة الفن السريالى ومن ثم شهد إبداع ميرو نقاءا وحرية لم يشهدا من قبل. ومع لوحات مثل (أرض



«العصفور يطير نحو المنطقة التي يثبت فيها الرغب على التلال المحاطة بالذهب»  
هذا هو عنوان تلك اللوحة التي رسمها ميرو عام ١٩٥٠. مقتنيات خاصة

محرثة ١٩٢٤ ، كرنفال المهرج ٢٤ - ١٩٢٥) كون ميرو عالما شديد الخصوصية عبر فيه عن خيال مجنح. خالقا ومؤلفا فيه بين رموز مختلفة ، نجوم ، أشكال حيوانية ، ثعابين .. الخ محييا كل مساحة اللوحة بحركة غرائبية. وقد زادت ممارسته للألية التصويرية من حرية إبداعه.

خلق ميرو أشكالا على تخوم التجريد (ميلاد العالم ١٩٢٥) غنية دائما بالإحياءات (شخص يرمى عصفورا بحجر ١٩٢٦). روح اللعب والفكاهة الوقحة التي تسم جزءا كبيرا من إبداعه تبدو أيضا في كولاجه الذي نفذه حوالي عام ١٩٢٧ من مواد خشنة (راقصة أسبانية ١٩٢٨).

تراوح تصوير ميرو في تلك المرحلة بين اتجاهات أكثر تجريدية أو أكثر خيالية (ديكورات أو أجواء هولندية 1928 Interieurs Hollandais ، وجوه متخيلة) ثم أخذ إلهامه طابعا أكثر قلقا ، أخذت الأشكال هيئة ضخمة متشنجة ، وكاريكاتورية (نساء ١٩٣٤).

أجبرته الحرب الأهلية في أسبانيا على العودة إلى فرنسا عام ١٩٣٨ في سلسلة من

اثنيتين وعشرين لوحة من الجواش بعنوان "مجموعات نجوم Les Constellations" أخذت الأشكال الأولية والظلال الإنسانية هيئة رموز فضائية محيية فضاء من الألوان الزاهية يسيطر عليها الأحمر والأسود. بعد الحرب صور ميرو على الحوائط (جامعة هارفارد). وتفرغ طويلا لليتوجراف والسيراميك والنحت الخزفي.

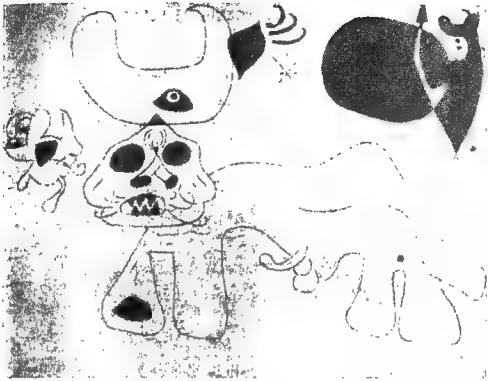
كان ميرو صغير الجسد ، خجولا ، لا يزن حضوره أكثر من عصقور ، أو واحد من كائناته الدقيقة. كانت نظرتة جادة وحضوره قلق ، مدهش ، ظل حتى نهاية حياته يحمل وجه طفل متحفظ. "أنا ذو طبيعة مأساوية وصامتة. متوازن إلى حد كبير. لكن كل شيء يزعجني. تبدو لي الحياة عبثية. يخيل إلي أن كل شيء يسير إلى الأسوأ. إذا كان هناك شيئا ساعرا في رسمي فأنا لا أبحث عنه بعوي".

السخرية – سوداء أم وردية – كانت عمق طبيعته ، أكثر مما كانت لدى "كلى". الفنان التشكيلي الألماني الرومانتيكي الحديث. لذا كان ميرو سرياليا بطبيعته. قال عنه اندريه بريتون "ربما يكون ميرو الأكثر سريالية بيننا". ويفسر الناقد اندريه فيرميجيبر: "إجمالا كان ميرو واقعيًا مفرطًا قبل الجميع ، لكن ولعه المهووس بالتفاصيل ينطلق بسرعة شديدة نحو تفسير خيالي للواقع".

مثل الأطفال والرسامين البدائيين والسنج، لم يكن ميرو يعرف المسافات ولا النظام الذي يدرج الكائنات والأشياء طبقا لحجمها وموقعها من المنظور. يرسم "قولكلوره" مثل رابو شعبي بسيط وناعم في نفس الوقت. حملت رسوم ميرو علامة اكتشاف فرويد، مثلما حملت اكتشاف هذا العمر بين حسية بداية القرن إلى العلامات الجنسية الفطرية والأولية التي شكلت واحدة من المظاهر الأكثر أصالة للرسم فيما بين الحريين العالميتين.

لكن كل هذه الكائنات الصغيرة اللفظة والمشعرة التي تشكل عددا كبيرا من رسوم ميرو ، أو ترسم كتاب حيواناته ، تعيش في مساحة كونية يختلط فيها القريب بالبعيد وتتبادل فيها الكائنات والأشياء المتناهية في الصغر والمتناهية في الكبر خواصها. وفي هذا الحوار بين الحشرة والنجمة ، بين الحصاة والمذنب ، تأخذ أخيرا هذه الأقليات المظلومة في الإبداع ثأرها ويستقر التصنيف الفوضوي للمساحات والتاريخ الطبيعي لميرو.

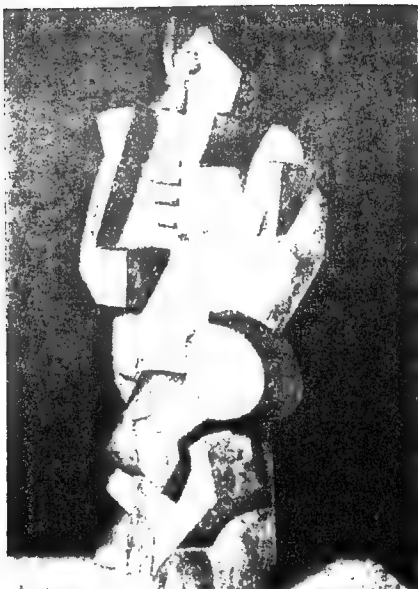
قال ميرو ذات يوم: "هناك في لوحاتي كل الأشياء الصغيرة في مساحات فارغة ، منظر من طائرة على مدينة في الليل ، إنه شيء رائع. نرى كل شيء. نرى شخصية صغيرة، حتى الكلب الصغير نراه. ولهذا أهمية هائلة ، مثلما يبدو شعاع ضوء في بيت أو



«سباق الفيران». لوحة للفنان خوان ميرو. ١٩٤٥. المتحف الوطني للفن الحديث باريس

بيتين من بيوت الفلاحين في هذا السواد المطلق أثناء طيران ليلى". وقد استفاد ميرو في هذا الاتجاه من الرسم الهولندي الذي استطاع تحويل العلامات الضخمة إلى حبوب صغيرة بشكل جديد ومؤثر.





«أمراة وطفل» نحت للفنان جاك ليبشترز . حجر . ١٩١٩ . المتحف الوطني للفن الحديث . باريس



## سقف الهواء المتبسم

من الملاحظ أن النحت السريالي لم يأخذ حقه في العرض والنقد مثلما أخذ التصوير.. رغم أن هناك طريقا طويلا من الكمال النحتي بالمفهوم الكلاسيكي عند رودان مثلا إلى ماتيس وصولا إلى الداديين والسرياليين ، الذين لم يحترموا التصنيفات الشكلية للنحت.. لذلك فقد كانت ثورتهم في هذا المجال هي تحويل النحت إلى أشياء "Objéts" ، وكل نحت الدادا كان تجميع "أشياء - جاهزة" لخلق نوع من المجاز التشكيلي له قوة مثيرة استرجاعية مثلما يحدث في قصيدة شعر .. وقد واصل السرياليون العمل انطلاقا من نفس المفهوم بإضافات جديدة .. كما سنرى عند جياكوميتي وارنست وأرب وغيرهم.. فاستخدام النحات السريالي للأشياء الجاهزة هو استخدام نفسه - فنى.. لأنه يجد في الشيء الجاهز ما يساعده على تكوين شكل يحرر الأحاسيس المكبوتة داخله. وهذا النحات مثل باقي النحاتين يحترم علمه ولا يرى في استخدام شيء جاهز أى عيب ، بل إنه يكتشف قيما تعبيرية خاصة في هذا الشيء وتفردا عن باقي الأشياء ، لذا فهو عندما يبرز هذه القيم في الشيء الجاهز فإنه يقوم بدور النحات ، ويقوم بعمل نحتي بمفهوم جديد ومختلف.

أثناء عمل "ألبرتو جياكوميتي" Alberto Giacometti "لأكثر أعماله سريالية" "الميدان في الساعة الرابعة صباحا" - ١٩٣٢ - ١٩٣٣ - كتب تعريفا بالعمل: إنني أندفع في الفراغ. في ضوء نهار رطب أتأمل فضاء ونجوما تعبر السائل الفضى حولي .. مرة أخرى وأنا مفتون بأبنية تبهجنى ، حيث يعيش فوق واقعيتها "Surreality" قصر جميل ، طابق قرميدى ، أسود ، أبيض ، أحمر ، تحت قدمي ، الأعمدة العنقودية ، سقف الهواء المتبسم ، والميكانيزمات الدقيقة التى لا تستخدم. وكتب أيضا: "ذات مرة .. للشيء .. الشيء يبنى ، أتجه لرؤية فيه ، تحولت واستبدلت ، حقائق حركتني بعق ، رغم عدم إدراكى لها ، أشكال شعرت باقترابها منى تماما، حتى دون أن أستطيع تحديدها ، تعمل كلها لإزعاج أكثر"<sup>(١)</sup> . في هاتين الفقرتين يتضح التأثير الكلى للنحت السريالي: التركيب في فضاء ميكانيزمات دقيقة لا تستخدم ومع ذلك فهي مزعجة بعمق..

وجياكوميتي نحات ومصور وشاعر سويسرى ولد عام ١٩٠١ ومات عام ١٩٦٦.

---

(1) H. Read. Aconcise Hisory of modern painting. OP. Cit. P 158.

إبن لمصور تأثيرى اسمه جيوفانى. وابن عم لفنان دافى من زيورخ اسمه اوجستو درس البرتو فى جنيف وعاش فى إيطاليا ثم استقر فى باريس عام ١٩٢٢ حيث تتلمذ فى النحت على يد النحات الفرنسى الكبير بورديل Bourdelle. تطور بنحته نحو تفسير منمنم جدا للأشكال الإنسانية ، متأثراً بالنحاتين برانكوزي ولبيشتز ولورنز والنحت الإفريقى. ومع ذلك أبدع جياكوميتى أعمالاً شديدة الصغر ، وأخرى شديدة الطول والنحافة. باختصار كان نسيجاً وحده ، متفرداً ، ومازال. اكتست أعماله بقيمة رمزية مظلمة



البرتو جياكوميتى عام ١٩٦٢

بمسحة من السخرية والإثارة الجنسية Erotisme على صلة بالاهتمامات السريالية (الزوجان ١٩٢٦ ، امرأة ملقعة ١٩٢٨). حتى انضم إلى الحركة السريالية عام ١٩٣٠ مشيداً تكوينات أكثر استطالة غالباً ما توضع على قواعد صغيرة مجسدة مساحة خيالية (القفص ١٩٣١ ، القصر فى الساعة الرابعة ٣٢ - ١٩٣٣) وكذا أشياء ذات وظائف رمزية (الكرة المعلقة ١٩٣٠) وأشكال غامضة (الشئ غير المرئى ٣٤ - ١٩٣٥) حتى خرج من السريالية باحثاً عن طريق منفرد.

لكن منذ ١٩٤٩ وما بعدها تحول جياكوميتى عن الأبنية إلى أشكال إنسانية .. أحياناً تميل إلى التجمع فى شارع أو ميدان - بشكل تأليفى - وتتحرك فى نسيج فضائى. لقد أطلق جياكوميتى على هذه الجماعات الإنسانية "تركيبات" ، والتيها يعود التأثير المستمر للسريالية فى أعماله. إن الجسم الإنسانى بالنسبة له ذو دلالة .. إنه فقط الرمز الظاهرى لذاتية غير ملموسة ، إحساس حزين بفراغ روحى لا يستطيع أن يمتلئ فى أى حالة طبيعية .. لذا يلجأ إلى تحريف الجسد الإنسانى لتبدو شخصه بالغة النحافة ، بالغة الاستطالة تعبر عن أزمته الداخلية ، بل وعن الفراغ الخارجى الذى يبدو - من تحريف الشكل - أكثر فراغاً .. ولا توجد له محيطات دقيقة ، لذا يصبح الجيب وسيلة جياكوميتى المفضلة.

جياكوميتى يأخذنا وراء الموضوع الآتى للنحت السريالى - الذى يكون أحياناً



فيكتور برونر عام ١٩٦٠

غامضاً - إلى المعنى الأعمق للحركة ، أي إلى  
الإمكانية الأعظم للحرية الملهمة ، أو كما  
يقال بريتون في البيان الأول "لاحدود يمكن  
أن توقف التخيل الإنساني".

حالة ماكس ارنست كنحات مختلفة  
قليلاً. إنه كنحات بدأ مع الدادا ، ولم تكن  
موضوعاته تختلف كثيراً عن موضوعات  
زملائه الذين دخلوا الحركة .. لكنه - مثل ارب  
وشوترز - كان مغرمًا بالجمال: "العندليب  
فنان كبير" .. إلا أنه بعد انتقاله إلى السريالية  
واستقراره فيها سار نحو النضج الفني.

في خطاب إلى كارولا ويلكي كتب

ارنست عام ١٩٣٥: "جياكوميتي وأنا مبتلين بحمي النحت. نحن نعمل على كتل جرانيت  
كبيرة وصغيرة ، من جرف فورنو جلاسيه "Forno Glacier" وهو يشير إلى بعض  
المنحوتات التي تضمها الآن مجموعات خاصة في نيويورك ولندن". وقد قام بعمل  
منحوتات مشابهة حينما كان يعيش في اريزونا بين ١٩٤٦ و ١٩٤٩.

في ١٩٣٨ كان يسكن في سان مارتان دارديش Saint - Martin D'Ardeche  
على بعد ٥٠ كيلو مترا شمال مدينة افنيون الفرنسية، وغطى حوائط منزله بنحت بارز  
ضخم. لكن النحت الذي يحمل شخصيته بقدر أكبر نجده أكثر أصالة في الشكل وخيالي  
في المفهوم ، هذا النحت ينتمي إلى صيف ١٩٤٤ عندما كان يعيش قرب النهر الكبير في  
أيسلندا.

هذه السلسلة من التكوينات (التي صبت فيما بعد برونزا) توضح براعة ارنست  
التكنيكية التي طبقها بشكل منقطع - وهو يحتفظ في نحته بذكاء وخيال لروحته - ومن  
أروعها "المنصدة جالسة". حيث يبدو معنى فضائي يذكرنا بعمل جياكوميتي الخشبي  
"نموذج لميدان ١٩٣٠-١٩٣١". وتبدو شخصياته غير موجودة في هذا العالم. لكن القطعة  
الأكثر نجاحا وشهرة من بين هذه المجموعة هي "الملك يلعب مع الملكة" والتي تشبهها -  
بشكل عارض - قطعة هنري مور زمك وملكة" التي نحتها عامي ١٩٥٢ و ١٩٥٣.  
تبقى منحوتات ماكس ارنست في مملكة "ديونيسوس Dionysus" - إله الخمر

عند الإغريق - : إليهامها غريب وبخاصة الحسى منه. العالم "الآخر" فى شخوصه التى تخمرنا ليس واقعا - أعلى لكنه واقع - أدنى..

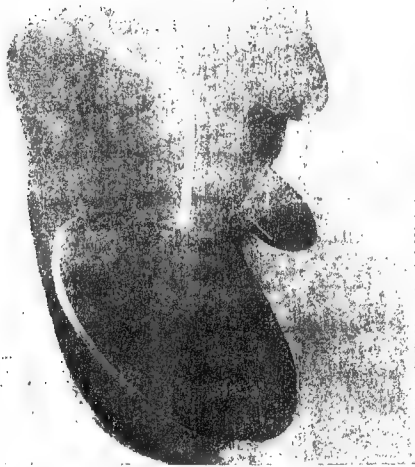
هناك فنانون آخرون تعاونوا مع السريالية وساهموا فى تطوير النحت الحديث. مثل: خوان ميرو فهو كنجات ، عمل سلسلة من "التركيبات" عام ١٩٢٢ ، لكنها جاءت نحتا بارزا وأقرب للتصوير من النحت. بعد ذلك جرب فى الخزف وقد صبت بعض تماثيله الصغيرة من الصلصال برونزا مثل: "الطائر" ١٩٤٤ - ١٩٤٦ ، وملامح صغيرة ١٩٥٦. وقد قال عنه النحات الكبير جياكوميتى: "بالنسبة لى ميرو هو الحرية الأكبر. إنه أكثر من الهواء وأكبر من الاتساع الذى رأيته فى حياتى. ميرو لا يضع نقطة إلا فى مكانها الصحيح تماما".

أيضا جون ارب الذى - بعد تجاربه فى الكولاج والحفر على الخشب واستخدام الكرتون - تميز باستخلاصه لشكل عضوى خالص. هناك صلة بين هذا الشكل وأعمال هنرى مور. ومور أيضا لديه جذوره فى تربة السريالية مثلما عند بيكاسو إلا أننا لا نستطيع أن نسجنه داخل حدود جماعة أو حركة خاصة.

هناك أيضا جيرمين ريشيه Germaine Richier النحاتة الفرنسية (١٩٠٤ - ١٩٥٩) التى تتعلق أعمالها باللغة الشكلية لجياكوميتى. تذكرنا أعمالها بمسح بيولوجى لإنسان إلى شجرة وهو موضع معروف فى الأساطير الكلاسيكية لكنها تعالجه بكل تفسخ ومرضية إنسان القرن العشرين. من جهة أخرى هناك ريج بيلتر Reg Bulter حيث يبدو مع تركيباته - ذات المفهوم السحري البدائي المنقول إلى حقل حضارة ميكانيكية - ميل لمسح الإنسان إلى كائنات أدنى مثل الحشرات. هذا المسح الذى استكشفه فنانون من قبل أمثال ريدون Redon واينسور Ensor وكاكا Kaka.

الكسندر كالدز (ولد ١٨٩٨ - +أمريكي) من الذين ساهموا فى وقت مبكر فى تكسير شكل النحت الكلاسيكى - المتعارف عليه من قبل عن طريق الجرافة فى استخدام خامات معدنية - أسلاك وكرات وشرائح - فى تكوينات متحركة داخل عالم سريالى، وهو ما يفرق بينه وبين نحات آخر ساهم فى تكسير النحت الكلاسيكى أيضا - ناعوم جابو - عن استخدامه لخامة البلاستيك ولكن فى تكوينات تجريدية وهندسية.

لن أستطيع هنا أن أعطى كالدز أو جابو أو غيرهما من الفنانين العظام (لاحظ العظام هذه) أو العبارة أو ما شاكل ذلك حقهم فى هذا الكتاب.. كل واحد منهم يستحق كتب لوحده. فكيف لى بذلك الآن.



«بوسة» نحت بارز لہانز آرب ۱۹۲۰ . وکلمة بوسه Poussah تعنى  
تمثال مثبت بشكل يجعله دائماً فى وضع عمودى.





## [ ٦ ]

”هل تذكر كل شيء، كل شيء .. أنا لا  
أذكر شيئاً. لكن أعلم أن هذه  
اللحظة قد أتت ياسيسيليا. أى  
عالم كنت تعيشين فيه .. أننى  
أختنق. لا يمكن رؤية البحيرة إلا  
من الجانب الأيسر للقلعة“

من حوار فيلم مالومبرا



كان اكتشاف الشعراء والرسميين الباريسيين لفن السينما فى حوالى عام ١٩١٧ حينما بدأ ابوللينير ومن هم حوله يولون هذا الفن اهتمامهم. وفى هذا الوقت تقريبا، وبالتحديد فى مدينة نانت Nantes الفرنسية ، كان الطبيب المقيم اندريه بریتون ومريضه جاك فاشيه Jacques Vaches يتسكعون من دار سينما لأخرى ويشحنون طاقاتهم الخيالية بما استطاعوا إليه سبيلا من صور سينمائية.

أما الكتابات التى ظهرت فى تلك الفترة لفنانين من أمثال فاشيه ولوى أراجون وفيليب سويو وترستان تزارا وفرانسيس بيكابيا وجورج ريبمون - ديسينى وبنجامان بوريه ويول ايلوار وجاك ريجو Jacques Rigaut فكانت تتميز بالذاتية والغنائية ، فهى تعبير عن خيالات وأفكار تكونت فى الظلام وعن صور استعارية تمثل الاستجابة الشعرية أصدق تعبير حتى أنها تتحول فى حد ذاتها إلى مادة للشعر.

ومن هنا فإن مقال أراجون "عن الديكور" والمنشور فى عدد سبتمبر ١٩١٨ من مجلة "الفيلم Le Film" ، يعد مثالا جيدا على مثل هذا النوع من الكتابات ، وفيه يجد المرء أصداء للنظرية السينمائية عند السرياليين.

فأراجون يعرب عن إعجابه بقدرة الكاميرا على أن تنفذ إلى قلب الأشياء فتسبغ نوعا من المهابة والقيمة الشعرية على الأشياء العادية ، " منظر المنضدة حينما يوضع عليها مسدس والزجاجة حينما تتحول إلى سلاح فى بعض الأحيان والمندبل حينما يكشف عن جريمة". وفى "رسالة من الحرب" التى بعث بها جاك فاشيه من على الجبهة نراه يعبر عن تأثر واستجابة شديدين لمقال أراجون الذى حصل عليه بریتون ، فهو يكتب قائلا:

"ياله من فيلم ذلك الذى سأصنعه - فيلم يمتلك بالعربات المجنونة والكبارى المتهاوية وأيضاً بالأيدى التى تزحف عبر الشاشة لكى تمتد نحو وثيقة ما أو أخرى... لكم هى عديمة النفع وبالغة الأهمية ! - بالإضافة إلى الحوار المأساوى المتصاعد من ملابس للسهرة خلف نخلة تسترقق السمع - وبالطبع فإن الأمر لن يخلو من شارلى شابلن وهو يبتسم ابتسامته العريضة ويحرق فى الأشياء بعينيه المتسائلتين. أما رجل الشرطة فسوف يترك منسيا فى صندوق الملايس!!!"

وهكذا أصبحت السينما واحدة من المتع الباريسية الأساسية فى شهر ما بعد هدنة الحرب العالمية الأولى ، وأعجب بها الفنانون والشعراء الطليعيون. مدحها ابوللينير الذى أعجب أساسا بإمكانياتها وحدائتها. لكن سرياليو المستقبل وجدوا فيها سحرا وسخفا. كتب سويو: "فى الوقت الذى كنا نطور فيه السريالية كانت السينما مفاجأة هائلة لنا". الصمت ، الأبيض والأسود ، وميض الصور على الشاشة ، كانت فى رأى اراجون - ترياقا للواقعية. وكانت هناك جاذبية مغناطيسية فى الأفلام. وأعطى الحدث طريقا للتعبير المباشر عن الموهبة والإحساس.

عام ١٩١٩ استمتع بريتون وارجون وسويو بالمسلسل الأمريكى: "مأثر الين" والذى عرف فى فرنسا باسم "أسرار نيويورك" ، حيث لعبت دور الين الممثلة بيل هوايت ، وثار بينهم الجدل حول المقارنة بين دورها فى هذا المسلسل ودورها فى مسلسل آخر اسمه "مجازفات بولين".

وجد السرياليون فى السينما وسيطا مثاليا يجمع بين الكولاج اللفظى والمرئى. لم يكن الفيلم فقط مثل الحلم ، تجربة مشاهد يقترب من نفسه فى الظلام ، لكنه كان أيضا واقعية فوتوغرافية تتيح إمكانية أكثر تطورا ، تمزق أحداثا عادية ، وسلوكا ، وتماقيا زمنيا. ولهذا اعتبروه سلاحا أكثر ثورية. وبحلول عام ١٩٣٠ أعتبر الفيلم السريالى تهديدا حقيقيا لأداب الجمهور.

## حيث لا كلاب هناك ولا أندلس

الواقع أن أول فيلمين سرياليين في تاريخ السينما هما: "كلب أندلسي" و"الذهب الذهبي". رغم أن الأول مدته عشرون دقيقة والثاني مدته ساعة كاملة. والواقع أيضا أن أهم مخرجي السريالية - بل ومن أهم مخرجي السينما على الإطلاق - مازال الأسباني لويس بونويل Luis Bunuel. ولن يكتمل فهمنا للعلاقة بين السينما والسريالية إلا بعد توقفنا أمام هذين الفيلمين بالتحديد ومخرجهما الرائع.



المخرج السينمائي لويس بونويل ١٩٢٩  
تصوير الفنان مان راي

صور فيلم "كلب أندلسي Andalou Un Chien" - ٢٠ دقيقة صامت - في ربيع ١٩٢٨ في باريس والهافر. وعرض في يونيو من نفس العام على مجموعة صغيرة من المدعوين في ستوديو لورسلين Ursulines. ورحب به على الفور بريتون وأصدقائه معتبرينه "تحفة سريالية". فالفيلم ليس إلا: "بكرتان قصيرتان، حيث لا كلاب هناك ولا أندلس" على حد قول بونويل نفسه. كان الفيلم تخيلات متوحشة أحيانا، وأحيانا فرويدية. نجد في مشاهدته الأولى عين فتاة صغيرة تشق نصفين بموسى. وكسنت في الواقع عين بقرة مذهوجة. وقد شاهدت هذا الفيلم في باريس في مطلع الثمانينات.

يبدأ الفيلم بشخص يسمن موسى كموسى الحلاقين ليكشط به ظفره / ثم يشق عين فتاة / شخص آخر يركب دراجة يجرى بها في الشوارع / فتاة تنتظر أحدا في شقة. تنظر من النافذة / يسقط الشاب من فوق الدراجة على الرصيف أمام منزلها بشكل مخطط تنزل - مسرعة / يتنام على سريرها.

تفتتح لفافة كان يحملها معه، اللفافة بها بدلة كاملة وكرافتة. يقف. يضع يده على زجاج النافذة. تسير على يده خفافس وحشرات. يحاول أن يمسك بنهدى للفتاة. يطارد .. يمزق الجزء الأعلى من ملابسها. تبدو عارية ثم مغطاة.

يلهث الشاب ويسيل لعبه في إحياء جنسى / تجرى الفتاة منه. يحاول الخروج من باب الغرفة لكن بابها يخلق على يده. تبدو على كتفه مرة أخرى خفافس وحشرات. الفتاة سميكة وتمثل بشكل مضحك. يفتح الشاب الباب ويشد حبلا يلف على كتفه. ويجر أشياء تبدو ثقيلة. يظهر ثلاثة أشخاص. ينام. ثم يسحبهم بالحبل ووراءهم جاموسة ميتة. يحطم في طريقه أدوات البيت. تنزعج الفتاة. يأتي زوجها. يدخل باندفاع إلى الحجرة. يرى الشاب راقداً على السرير. يأمره بالنهوض والخروج. ويخرج الزوج مسدسه ليطلق على الشاب الرصاص فلا يصيبه. يسقط من يده المسدس. يتلفت إلى الحائط ويستند عليه مولها ظهره للشاشة وينتهي للفيلم.

يقول بونويل أنه عندما ذهب إلى عرض افتتاح الفيلم كان في جيبه زلط حتى إذا هاجمه الجمهور ضربه بالزلط.

إن فيلم "كلب أندلسي" يمكن اعتباره نوعاً من أنواع النقد للحركة الطليعية ، وهو رأى يدعمه بونويل نفسه. "من وجهة النظر التاريخية فإن الأفيلم يمثل رد فعل عنيف تجاه ما كان يعرف في تلك الأيام باسم "الطليعية" ، وهي حركة كانت تستهدف في المقام الأول الحساسية الفنية والتفكير العقلاني عند جمهور المتلقين .. ففي فيلم "كلب أندلسي" نرى الفنان السينمائي لأول مرة وهو يتخذ لنفسه موضعاً متميزاً على المستوى الشعري الأخلاقي".

والفيلم يحمل بداخله ما يبدو كقوة وحيوية شكلية مستقلة بذاتها وهو أمر كان ومازال مبعث ارتياح للكثيرين من الذين يعجزون عن فهم أو هضم مادة الفيلم ذات الطابع المجنون اللاعقلاني. وذلك أن بونويل وبالي الذي شاركه في كتابة السيناريو ، وقد أرادا أن يصفيا الطريقة التي يعمل بها الجزء اللاوعي من تفكير الإنسان ومن ثم فهما يستعيران الوسائل التي يستخدمها كالأحلال Displacement والتكثيف Condensation وعدم الاهتمام بعناصر الزمن والحيز واللغة والسببية Causality إلا أنهما لم يريا في هذه الوسائل سوى أدوات ووسائل لتحقيق هدف محدد هو الإعلان عن الأبعاد المستترة للتفكير الإنساني من خلال صور استعارية عنيفة ومأساوية ومشحونة بالدوافع الشهوانية عند الإنسان (الليبيدو).

ولعل يونونيل ودالي كانا يحرضان المتفرج على أن يستخلص من الفيلم معنى شكلي مستقل بذاته ، خصوصا وأن عرض الفيلم كان قد اقتصر على بعض الدوائر السينمائية الطليعية والتي يحاول فيها المتفرج "المستنير" أن "يعقل" شيئا مما جاء في الفيلم. وهو بلا شك كان سيقدّر تلك المعادلات "الماهرة" التي يقيمها الفيلم بين النمل والبشر، وقتفد البحر والإبط كثيف الشعر ، وغيرها من الأشياء ذات الألوان المتنوعة. ثم أنظر إلى دالي وقد ظهر في آخر الفيلم على شكل مفرط في المداينة والتأنق إلى حد يثير الغيظ - مرتدياً بنطلون رياضي قصير ويلوفر منمق وفخم بينما ظهر شعره لامعا ويراقتا بفعل زيت الجريليانتين - وذلك في محاولة للتهكم على روبرت ديسنوس Robert Desnos وهو نموذج الممثل في أفلام الطليعيين. لقد نصب الفخ وقضى الأمر، وهما يونونيل يكتب في مجلة "الثورة السريالية" قائلا:

"ماذا بإمكانني أن أفعل حيال هؤلاء الحمقى الذين أصابتهم حمى الجدة والابتداع، حتى ولو جار هذا على أشد معتقداتهم رسوخا ، وهماى حيلتي أمام صحافة لا تعرف غير الرشوة أو المداينة والنفاق ، وأمام جمع غفير من المغفلين الذين يلحقون كل "جميل" و "شاعري" بما لا يعدو في جوهره أن يكون دعوة يائسة وغاضبة لارتكاب جريمة قتل؟

## عجيد فريد لحب متكامل

فى ١١ مايو ١٩٣٠ كتب لويس بونويل إلى أحد أصدقائه يخبره أن "نوى" سيعطيه مليون فرنك وحرية كاملة ليخرج فيلما "سيصيب كل من يراه بالخل". والكونت جى نوى - Conte Charles de Noailles قريبا من يعيد للكونتيسة "آنا دى نوى" التى هاجها الشاعر بول ايلوار. وهكذا تم عام ١٩٣٠ تمويل فيلم بونويل الثانى "العصر الذهبى - L'age d'or - دقيقة صامت" ورغم مشاركة دالى فى كتابة السيناريو إلا أن الفيلم يعتبر من إبداع بونويل كلية. لقد فكر أولا أن يسميه "فليسقط الدستور" مستعيرا جملة من كارل ماركس. ثم فكر فى اسم آخر ، وأخيرا عرف باسم "العصر الذهبى" d'or L'age وكان فيلما حول حب يتحدى المجتمع والدين والدولة. وقد وصفه بريتون بأنه "عجيد فريد لحب متكامل".

صورت معظم لقطاته فى استوديو بيلانكور Billancourt قرب باريس. ولقطات أخرى فى أماكن خارجية بالضواحي. لعب الدورين الرئيسيين فيه: جاستون مودو - Gaston Modot وليا لى "Lya Lys بالإضافة إلى ماكس ارنست كزعيم عصاة من اللصوص وزوجته ماري بيرث Marie Berthe وفونتين هيجو وبول ايلوار ولورانس ارتيجا وبيير بريفي.

وقد صور الفيلم كذلك كاريدا Caridad أجمل امرأة فى مقهى لاكويول. وكانت كما وصفها بريتون: "راقصة بالغة للحساسية، ذكية ، كسولة ، ومدمنة للمخدرات". وكان السرياليون معجبون بها فى تلك الفترة.

طلب الكونت نوى من الموسيقار الروسى سترافنسكى أن يكتب موسيقى فيلم بونويل ، لكن الأخير رفض لأن الموسيقار عمل من قبل مع جون كوكتو. واستخدم بونويل فى موسيقى الفيلم مقتطفات من مؤلفات الموسيقيين: موزار وبيتهوفن وميندلسون وفاجنر وديبوسى. إختار كل مقطوعة لتتعارض مع المشاعر فى اللقطة المصاحبة لها. وسوف أسمح لنفسى هنا أن أحكى الفيلم - الذى شاهدته فى مطلع الثمانينات أيضا فى باريس بالتفصيل: أولا لصعوبة تلخيصه ، وثانيا لاستيعابه بشكل أفضل - نسبيا. وثالثا لأننى لا أعتقد أنه سيعرض فى مصر فى المستقبل القريب لأسباب شتى.



يبدأ الفيلم بمجموعة من العقارب تتعارك في صحراء وتحفر مخابئها .. تزحف .. تعليق مكتوب بعد كل لقطة عن حركات العقارب .. موسيقى مصاحبة .. مجموعة من رجال الدين يقفون أمام جبل ويقرءون في الإنجيل .. يبدون كما لو كانوا منحوتين في الجبل/ رجل منهم يسير في الصحراء .. يعتمد الرجل على بندقية. يجتاز الصخور والمنحنيات بتعب شديد. يصل إلى مغارة يفتح بابها الخشبي. تبدو مجموعة رجال من بينهم ماكس ارنست .. أحدهم قدماه مكسورتان ويسير على عكاز. والآخر رأسه مصابة ومربوطة. والثالث أعور .. كلهم مشوهون وذقونهم طويلة ومرهقون من التعب .. يتعارك اثنان. يتخطفان الأماكن والأكل والشرب. يأمرهم الأول بالخروج لعمل ما. يخرجان مسلحين بعضى وبندقية يتساقطان من التعب والمرضى كما يبدو/ قاريان يصلان لشاطئ الصحراء. ينزل رجال وسيدات برجوازيات. يذهبون في لقطة بعيدة صفوفًا ملتوية إلى مكان معين في الصحراء. يتقدمهم أمير. يضع حجر الأساس لمدينة.. أثناء قرأته كلمة افتتاحية ، تصرخ سيدة من ورائهم حين يحاول رجل اغتصابها. يهجمون عليه ويضربونه ويخلصونها منه. يسيل دم الرجل. يتذكر السيدة في منزلها . يقبضون عليه ويسير بين اثنين. يتصرف تصرفات غريبة. يرى كلبًا ينبع فيجرب إليه ويضربه بقدمه. يقتل حشرة. / يسير في شوارع المدينة بين الاثنين. يرى إعلانًا به لقطات لامرأة يبدو أنه يحبها ، تنتظره في منزلها مع سيدة أخرى تبدو أمها. تتحدث عنه . على السريز تنام جاموسة. تذهب لتخرج من باب الحجر. يجد الرجل كمانًا ملقى في الشارع. يظل يسوقه أمامه بقدميه حتى يكسره. صورة لامرأة تبدو من زجاج محل. لقطة له ولحبيبته يتعانقان. يستمر في السير في الشوارع / لقطة لمدينة وسط الصحراء. لقطات لروما .. / عودة إلى الرجل بين الحارسين في الشارع. يرى رجل أعمى يبحث عن تاكسي فيقف له "تاكسي". يفلت الرجل من حارسيه ويضرب الأعمى لهوقه على الأرض ويستقل للتاكسي ويهرب / في قصر مركز احتفال. الناس في ملابس السهرة.

حبيبته هناك تنتظره ويدخل متلصصًا. دخان يخرج كثيفًا من حجرة ولا أحد يهتم. اثنان يدخلان القصر بعربة حنطور . قبل أن يصل إلى حبيبته تقابله سيدة فيجلس معها. تأتي إليه بكأس شراب فتسقط قطرات على بدلته فيقذفها بالكأس ويضربها على وجهها بكفه . يطردونه إلى الخارج وتصرخ السيدة. / واحد من حراس القصر يداعبه طفل (٨ سنوات) ويجري. فيطلق على الطفل الرصاص من بندقية ليقتله. يتجمع حوله الحراس. يتناقشون معه ويتركونه. / تبدو أثناء المشاهد تعليقات مكتوبة أحيانًا باللغة الطول ،

على الأحداث. هناك حوار مسموع ولكن تركيب الصوت على الصورة ليس دقيقا. وهناك حوار غير مسموع. موسيقى تصويرية طوال الفيلم. / يحاول الرجل العودة بقلص. تراقبه الحبيبة. يتفق معها بالإشارة على الخروج إلى الحديقة. فى الحديقة يتعانقان بشكل مبالغ فيه. يذهبان تحت تمثال ومجموعة أشجار. يحاولان ممارسة الجنس بشكل سطحي ومضحك. / المدعوون يجلسون فى الحديقة أمام ما يشبه المنصة. أوركسترا موسيقى يعزف أمامهم يقودهم مايسترو كنا نراه فى القصر أثناء الاحتفال له نغن طويلة وكثيفة. يعزفون بضجة شديدة / قطع على للرجل وحبيبته يمارسان الجنس. ينظر إلى قدم التمثال فيندهش. يواصل صعوده بنظراته فيترك حبيبته ويجلس بعيدا لتأتى إليه، وهكذا .. أثناء ذلك يأتى إليه شخص يطلبه لتليفون. يذهب داخل القصر ويمسك بالتليفون / على الطرف الآخر شخص يتحدث إليه بصراخ وتهديد / يكسر التليفون والأشياء التى حوله ويعود للحديقة. / المايسترو يقود الفرقة.

فجأة يرمى بعضا القيادة ويمسك برأسه ويترك الحقل ويسير فى الحديقة ، ممسكا برأسه ، حتى يصل إليهما. يفاجئ به الرجل فيترك الفتاة منتصبا لتصلطم رأسه بفازة معلقة على فرع شجرة / يمسك برأسه ويترك الفتاة. الفتاة تعانق المايسترو. يسير الرجل بمفرده فى الحديقة.

فى المشهد التالي يدخل الرجل ويحاول النوم على نفس السرير الذى كانت تترقد عليه الجاموسة. يضغط المرتبة والوسائد بيديه يخرج منهما قطن للتنجيد لينثره على أرض الحجرة. يقذف به من النافذة. منظر خارجى يبدو كدير فى الصحراء / يبدو الرجل من النافذة ليلقى بتمثال حمار وأدوات أخرى. ثم يبدو ملقيا برجال الدين الذين ظهروا فى أول الفيلم ، ليسقطوا فى بحر تحت الدير / نراهم فى ملابسهم الدينية يسبرون فى طريق متعرج بين مرتفعين من الصخور فى اتجاه باب المبنى. يفتح الباب وتخرج منه الفتاة ذات شكل مختلف ترتدى السواد منكوشة الشعر. ترائيل دينية ثم ينتهى الفيلم بوجه الفتاة.

\* \* \*

يرى (مالكولم هاسلام) مؤلف كتاب الحياة الحقيقية للسرياليين أن بونويل تأثر فى هذا الفيلم بالمخرج الروسى الكبير سيرجى ايزنشتاين. ويقول إن أساليب سينما ايزنشتاين ألهمت بونويل كما أعجب بها السرياليون الذين رأوا تشابها بين مونتاج ايزنشتاين ورسوم الكولاج. وقد عرضت تحفته "المدرعة بوتمكنين" فى باريس عام ١٩٢٦ عندما كان

تحالف السرياليين مع الشيوعيين في ذروتة. وكان ايزنشتين نفسه في باريس قبل أن يبدأ بونويل تصوير عصره الذهبي بفترة بسيطة. وقدم هناك فيلمه "الخط العام" وألقى محاضرة مرتجلة في جامعة السربون بينما أحاطت بها سيارات البوليس بعد وصول تهديدات من الطلاب اليمنيين. كما صاحب ايزنشتين بول ايلوار في فبراير ١٩٣٠ مشاهدة عرض كوكثر "الصوت الإنساني" على مسرح الكوميدي فرانسيز العتيق. لقد احتفى السرياليون كثيرا بالعبقري الروسي.

وكما كان متوقعا فقد قوبل فيلم "العصر الذهبي" بهجوم كبير ، بل وانتقدته أيضا جريدة "اليومانيته" الشيوعية حيث كتب ليون موسيناك Leon Moussinac : لقد وجه الفيلم ضربات عنيفة من الرأس وحتى القدم إلى الدين والجيش والبوليس والأخلاق والأسرة والدولة نفسها، وسخر يشدة من التقاليد والمجتمع البرجوازي وامتيازاته".

وقد استغل السرياليون عرض الفيلم في ستيديو ٢٨ يشارع تولوز Tholozé ليظهروا قوة حركتهم. فصدرت كتباً وكتيبات ونشرت رسومات مرعبة بالفيلم. فزاد هذا الترحيب من شدة رد الفعل المعارض. شن ليون دوديه هجومه على أعمدة "لاكسيون فرانسيز". وهاجم شباب المنظمة الوطنية ومنظمة أعداء اليهود صالة العرض ورمزوا الشاشة والكتب والرسوم المعروضة هناك. واستمر عرض الفيلم أياما قليلة في دار العرض بعد الهجوم عليها ثم منع الفيلم من العرض بحجة "إثارته للشغب" ، فطالب النائب الراديكالي جاستون بيرجيرى Gaston Bergery بالإفراج عن الفيلم دون جدوى. ثم التفتوا إلى الكونت نوى الذى دعر من ردود الفعل ، وهددوه بالحرمان الكنسى عقابا له على رعايته "لهذا الإلهاد الوقح". بل وطردوه من "نادى السباق". "وتاب" نوى عن تمويل أفلام ليهونويل.

أما لويس بونويل نفسه فيعتبر أول مخرجى السريالية. وهو ينتمى إلى "قبيلة" الأسبان في الحركة السريالية ، تلك التى أنجبت سلفادور دالى ، وخوان ميري.

ولد بونويل في كالاندا Calanda فى مطلع القرن العشرين في عائلة برجوازية. الأكبر عمرا بين سبعة من الأطفال. واصل تعليمه الجامعى فى مدريد. أصبح صديقا لجارسيا لوركا للشاعر العظيم وسلفادور دالى.

اكتشف بونويل باريس والسينما عام ١٩٢٥ معجبا بفيلم "الأضواء الثلاثة Les Trois Lumieres" لفريتز لانج Fritz Lang وهناك تعرف على السينمائي الطليعى الفرنسى جون ايبشتين Jean Epstein وساعده فى بعض من أفلامه ، لكنه

فارقه في اليوم الذي جرد فيه على انتقاد آبل جانس (1889 - 1981) Abel Gance ، المخرج الفرنسي الذي شارك بأفلامه في تشكيل اللغة السينمائية غداة الحرب العالمية الأولى. بنصيبه من ميراث أمه مول بونويل أول أفلامه "كلب أندلسي" ثم مول له الكونت دي نويّ فيلمه الثاني "العصر الذهبي".



«لويس بونويل» ١٩٢٩

في ١٩٣٢ أخرج بونويل آخر حلقة من "ثلاثيته الثورية": "أرض بلا خبز hurdos las". من ٢٠ إبريل إلى ٤ مايو ١٩٣٢ رحل بونويل في أسبانيا ليعصور اليونس العاري والضيق التام في الطرف الجنوبي الغربي من أوروبا. لم يلعب دور المحارب، لكن الشاهد. ومزج بين الوثائقية وسادية نقدية. وبالتالي فقد جعلت حكومة الجمهورية الأسبانية من هذا الفيلم.

اضطر بونويل إلى أن يصمت بعده خمسة عشر عاماً. مرت خلالها أسبانيا بحرب أهلية اغتيل خلالها صديقه الشاعر جارسيا لوركا بينما أصبح صديقه الآخر دالي مؤيدا للديكتاتور الأسباني فرانكو. وهاجر بونويل إلى المكسيك مارا بنويويورك وهوليوود.

عاد بونويل إلى الكاميرا مرة أخرى عام ١٩٤٧ في المكسيك بفيلمه "الكازينو الكبير Grand Casino" وبإمكانات قليلة. بدأ وضعه المادى يتحسن عقب فيلمه "de Jour Belle" عام ١٩٦٧ وإذا ترجمنا الفيلم حرفياً فهو يعني "جميلة الصباح" ويعنى أيضا شب النهار وهو نبات يتفتح زهره نهاراً وينطبق ليلاً ، أما إذا ترجمناه بالنظر إلى الفيلم فيعنى "الموسم". ليواجه بونويل المستقبل ببعض من الاطمئنان. وأخذ يعمل بين فرنسا والمكسيك.

عاد بونويل إلى العالمية عام ١٩٥٠ مع فيلمه "لوس أولفيدادوس Olvidados Los" الذى حصل فى العام التالى على جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان كان. وفى عام ١٩٥٢ عاد إلى تصوير العالم المسيحي البرجوازي الغربى الذى تركه بعد فيلمه "العصر الذهبى" حيث أخرج فى المكسيك - وتاماً قبل "El" فيلمه الرائع وغير المعروف - "روبنسون كروزو Robinson Crusoe". يقول بونويل عن "El" إنه لم

ينجح ولم يكسب منه شيئا وقال له كوكتو - الذى كان يحبه - عن "ال" إنه انتحار.  
المرحلة الكبيرة لبونويل بدأت عام ١٩٥٧ مع فيلمه "نازارين" - وأيضاً فى  
المكسيك - وتلاه عمله الرئيسى "الملاك المدمر" - 1962 - L'ange Eerminateur  
و"سيمون الصحراء Simon du Desert". وبينهما فيلمه الأسباني "فيرديانا  
Viridiana" ١٩٦١. ويعد ذلك "تريستانا Tristana" ١٩٧٠.  
وفى فرنسا أخرج بونويل أفلاماً هامة مثل "المجرة La Voie lactée" ١٩٦٨ ،  
والفيلم الشهير "سحر البرجوازية الخفى Le charme discret de la Bourgeoisie 1972"  
و"شبح الحرية Le Fantome de la Liberté 1974". توج بونويل موهبته  
المتفردة فى تاريخ السينما بفيلمه الرصية - سر العجوز الحكيم الهامس الساهر والذى  
لا يعرف التسويات - أى فيلمه "هذا الموضوع الغامض للرغبة  
Cet oboscur objet du desir 1977".

نظرا لندرة الكتابات بالعربية عن السينما السريالية ، واعتقد أنه لم ينشر أصلا كتاب بالعربية عن هذا الموضوع ، رأيت في المقدمة الرائعة التي كتبها بول هاموند للكتاب الهام الذي حرره عن السينما السريالية استكمالاً للفائدة المرجوة من كتابي هذا.. لذلك ترجمت هذه المقدمة .. ولقد ساعدني في الترجمة من الإنجليزية للصديق النابه الأستاذ حازم عزمي فله كل الشكر. أما المقدمة فهي بعنوان "الخروج عن الموضوع أو Off at a Tangent

وأما الكتاب فهو بعنوان "الظل وظله. كتابات سريالية عن السينما

"THE SHADOW AND ITS SHADOW SURREALIST WRITINGS ON CINEMA".

والمحرر هو بول هاموند PAUL HAMMOND . وصدر الكتاب عن معهد الفيلم البريطاني بلندن عام ١٩٧٨. 1978. PUBLISHED BY BRITISH FILM INSTITUTE LONDON.

وقد جمع فيه كتابات لحوالي عشرين سرياليا عن السينما. وفيما يلي ترجمة المقدمة على أمل ترجمة الكتاب كله إلى العربية يوما ما..

رد فعل السرياليين بالنسبة للسينما هو رد الفعل المتوقع بالنسبة لمجموعة من الشعراء والرسامين والفلاسفة ذوى الطبيعة الثورية التقدمية . على أن نزعة التحيز للشعر هي السمة الواضحة فى نظرة السرياليين للسينما. فلقد كان مفهومهم عن الشعر مستمدا من تعريف هيجل له بأنه أسمى الفنون وأكثرها رقيا باعتباره "أول قيس خيالى من نور الحقيقة" فالشعر إذن لا يتوقف عند الحدود التعسفية للعقل ، بل أنه حتى لا يبدأ منها ولا يتخذها نقطة لانطلاقه ، فهو لا يقنع بشرح الأشياء أو تفسيرها ولكنه يعمل على تأكيد الرابطة بين ما هو كونى عام من ناحية وما هو خاص وذاتى من ناحية أخرى ، فهو يدعم العلاقة الاستمرارية التواصلية بينهما والتى تتمثل فى قيام كل منهما بوظيفة التعبير عن الآخر.

لم يكن أول جيل من السرياليين المتحمسين للسينما ليظهر لولا وجود ثقافة سينمائية فرنسية كانت قد ظهرت فى عشرينات هذا القرن، ولقد أدت هذه الثقافة السينمائية بدورها إلى قيام عدد من المدارس السينمائية الطليعية، وكان من ضمن هذه المدارس مجموعة كان على رأسها جان دولوك Jean Delluc (والذى توفى فى عام ١٩٢٤) ، ولقد لقيت هذه المجموعة هجوما عنيفا فيما بعد من قبل السرياليين ، وكانت تضم فنانين من أمثال آبل جانس Abel Gance وجيرمين دولوك Germaine Delluc وجان إبستين Jean Epstein ومارسيل لوهيرير L.'Marcel L'Herbier.

واكب ذلك حدوث تطور واضح فى صناعة السينما الأمريكية خلال سنوات الحرب مما أدى فى النهاية إلى بسطها لسيطرتها على مستوى العالم كله. ولقد ساعدها فى هذا الاضمحلال والتدهور اللذين أصابا السينما الأوروبية فى الفترة من ١٩١٤ إلى ١٩١٨، فكان من أثر هذا كله أن أغرقت الأسواق الأوروبية بالأفلام الأمريكية على مختلف أشكالها وأنواعها كالأفلام المسلسلة والروايات الكوميدية وغيرها من الميلودرامات. أما مجموعة جانك وصحبه فلم تنظر إلى هذه النوعية الرائجة من الأفلام، المستورد منها أو المحلى الصنع إلا بعين الازدراء والاحتقار.

كانت السريالية تركز فى مضمونها على فكرة العالمية ومن هنا فإن أحد السرياليين كاريل تيج Karel Teige يرى فى السينما الصامتة ذات الإقبال الجماهيرى الكبير مصلا وإقيا من مرض الشوفينية الثقافية لما تمثله من استخدام للغة عالمية يقدر الجميع على فهمها.

لذلك فقدت السينما جزءاً من جاذبيتها بالنسبة للسرياليين مع دخول النطق إليها. لذا فإن السرياليين الأوائل قد ألقوا بكل ثقلهم وراء السينما الشعبية التي تمثلت فى أفلام شارلى شابلن، ومدرسة سينيت فى التقليد الساخر The sennett school of burlesque ويسيرل وايت Peral white و"فانتوماس" Fantomas ، ودوجلاس فيريمانكس Douglas Fairbanks بالإضافة إلى ستروهايم Stroheim.



انطونات آرثو فى فيلم «هوى جان دارك»  
من لإخراج «دريز» عام ١٩٢٨

على أن مثل هذا الصراع الذى خاضته السريالية ضد الحركة الطليعية ، والذى كثيراً ما كان يوقع أحداث عنف فى نوادى السينما ذات الطابع المتعجرف (وهو ما يصفه لنا جاك برونيس Jacque Brunius فى "عندما ترتفع الأصوات" The lights go up أقول إن مثل هذا الصراع لم يكن مجرد زوبعة فى فنجان فالجندل الذى دار كان يخص عدداً من القضايا الحيوية والأساسية. ففى تعليق لويس بونويل Luis Bunuel على "الكليّة" "Collège" لبستر كيتون Buster Keaton نجده يكتب قائلاً إن "الفيلم فى جماله يشبه جمال الحمام". فيونويل يلاحظ تلك الهارمونية التامة بين كيتون والأشياء والمواقف التى يتعامل معها، وبينها وبين التكنيك المستخدم فى وصف كل هذا. فكأن هذا التناغم والهارمونية الثلاثية من الدقة والإحكام بمكان حتى أن المرء لا يشعر بوجود هذا التكنيك من الأصل ، وهو يعلق على هذا قائلاً "إن الأمر يشبه تماماً كما لو كنت تعيش فى أحد المنازل لفترة طويلة دون أن تلتفت يوماً إلى درجة المقاومة المحسوسة للمواد التى يتشكل منها هذا المنزل".

لقد شعر جانك وصحبه بميل جارف وشديد إلى استحداث وتطوير لغة سينمائية خاصة ومستقلة بذاتها عن أى هدف خارجى ، إلا أن المطاف قد انتهى بهم عند الارتواء فى أحضان أكثر أنواع الميلودراما تفاهة ورجعية ، وهو أمر كان السرياليون يبغضونه أليماً بقض. فلقد كانت الحركة الطليعية كالمستجير من الرمضاء بالنار. لقد حاولت الفكاه من أسر القيود المسرحية التى كانت تقيد حرية السينما فى ذلك



الوقت عن طريق إبدالها بقيود جديدة تتصل بأنواع أخرى من أنواع الفن كالرسم وغيره من الفنون البصرية، وإن احتلت الموسيقى المرتبة الأولى في هذا المضمار. لقد كان حلم جانك ودولاك Dulac وغيرهم أن يصلوا إلى "السينما الخالصة" و "الموسيقى البصرية"، وهى فى مجملها اهتمامات شكلية محضة لا علاقة لها بالتعبير عن الواقع الملموس. فلقد اعتبروا أن شكل الفيلم هو مادته الحقيقية أما المضمون الروائى الذى يحمله الفيلم فيحتل المرتبة الثانية فى الأهمية باعتباره مجرد وسيلة أو ذريعة لخلق الفيلم فإذا حدث وكان الفيلم على أى قدر من التشابه مع الحياة فلن يكون ذلك إلا ضرباً من ضروب الصدفة البحتة.

"على أن السرياليين قد أثروا أن يكون لهم رأى مغاير، فلقد رأوا أن الفيلم لا يكون جديراً بالاهتمام إلا إذا تحرك داخل نطاق التقاليد الزمانية والمكانية للسينما الروائية وهو فى هذا يختار بين أن يدخل على هذه التقاليد فيصيبها بالشلل ويبطل مفعولها - والواقع أن سريالية معظم الأفلام التى صنعها السرياليون تنبع من هذه الفكرة - أو تختار طريقة أخرى وهى أن يعبر الفيلم، على نحو ظاهر أو مستتر، عن فلسفة أخلاقية معينة تتفق مع المبادئ السريالية وفى الوقت ذاته يظل الفيلم بشكل ما أو بآخر مخلصاً للتقاليد السينمائية السابق ذكرها".

لقد كان لأرجسون فضل السبق فى استخدام مصطلح "النقد التوليئى Synthetic Crit-icism" فى حديثه عن قصيدة "كاليجرام" Caligrammes لابوللينير وذلك فى مجلة "سيك Sic" عدد أكتوبر ١٩١٨. وسرعان ما أصبح المصطلح يدل على قراءة الفيلم بشكل يخرج عن الموضوع ومحاولة إبراز المضمون الكامن المستتر للفيلم، فبدلاً من أن يقوم المتفرج السريالى بنقد الفيلم من وجهة نظر موضوعية (إذا كان هذا من الأمور الممكنة) فإنه بدلاً من هذا يفكك الفيلم ويعيد تركيبه على النحو الذى يطلو له. ولقد كانت إحدى سبل تحقيق هذا الغرض تتمثل فى أن يستخلص المتفرج من الفيلم بعض الصور الاستعارية المستقلة أو بعض المشاهد ذات المضمون الشعرى، فيخلصها من أسر الرواية السينمائية التى تحبسها فى إطار ضيق، ثم يكشفها ويعيد تجميعها على نحو جديد حتى إذا ما أتم ذلك تهيأ له "سيناريو" مواز للسيناريو الأصيل وهو سيناريو خاص بالنص النقدى. ويقول فرنسيس بيكابيا فى هذا الشأن:

"هناك من يقول أن السيناريو لا قيمة له .. ومن ثم فإننى أطالب كل فرد من جمهورى أن يقوم بعملية الإخراج وأن يقوم بعرض ما أخرجه لنفسه على شاشة

سحرية من وحى خياله هو ، ولا وجه للمقارنة بين هذه الشاشة الرائعة وتلك الشاشة القطنية الهزيلة الموجودة فى أى دور عرض سينمائى حيث أصوات الأوركسترا التى تذكر المرء بنباح الكلاب".

وفى مقال نشر عام ١٩٢٣ بعنوان "الإباحية" يلفت روبرت ديسنوس الأنظار إلى "زوداجية" للصورة السينمائية ، فالمتفرج المستغرق فى القصة التى تعرض أمامه يقوم فى الوقت ذاته باستخلاص سيناريو آخر ينبع من رغباته الخاصة، إنها السينما الخاصة به هو التى يرى فيها "مغامرة أكثر عجبا وتشويقا".

ولقد ظهر النص النقدى التوليئى فى أشكال عديدة بداية من القصيدة الشعرية وحتى السيناريو السينمائى. ومن ضمن أمثلة هذه المظاهر "الأشعار السينمائية جرافية" لسويو والتى تمثلت فى مجموعة "الغضب" "Rage" والتى نشرت فى عام ١٩٢٥ وإن كانت قد كتبت قبل ذلك بعدة سنوات. والأشعار الموجودة فى "الغضب" مؤلفة بلا شك من مجموعة مواقف سينمائية واضحة - كالشخصية الغامضة التى تجلس على بار أو كمطارة بين السيارات - كما أن دائرية بنائها والتى تتمثل فى كون المشهد الأخير إعادة للمشهد الأول هو أمر ذو طابع سينمائى أكيد. إلا أن هذه الأشعار تحمل فى داخلها ما لا ينتمى للقصيدة الشعرية ولا السيناريو السينمائى ، بل هو أوثق صلة بالأحلام التى ذكرها فرويد فى كتابه "تفسير الأحلام" (وعموما فإن هذا لم يمنع والتر روتمان Walter Ruttmann من أن يأخذ ثلاثة من قصائد سويو ويخرجها سينمائيا فى عام ١٩٢٢)، فغلاقة أنه 'سويو بالأحلام عند فرويد أمر يؤكد هو نفسه إذ يقول فى موضع "لقد كان هدفى .. هو أن أعطى انطباعا من نوع غير واضح وغير محدد ، بحيث يكون مشابها للحلم".

وعلى هذا الأساس يمكن لنا القول بأنه بالنسبة لسويو والجيل الأول من السرياليين . فإن الطريقة النقدية التوليئية تمثلت فى محاولة استخلاص مضمون الحلم من الأفكار والمشاعر التى تصنع السينما الجماهيرية ، والتى تشبه فى حقيقتها شكل الحلم. لذا فإن الطريقة تبدو شبيهة بمنهج التحليل النفسى ، ولكن مع فرق هام واحد على الأقل: فعند فرويد نجد التأكيد على مادية الحلم وعلى أن أصله يرجع إلى واقع الحياة اليومية حيث يبدأ العقل الباطن نشاطه فى فترة الاستيقاظ ومن ثم يشرع فى تخزين مادة الحلم لى يستخدمها عند النوم ، أما عند السرياليين فنجد محاولة للقيام بنفس العملية ولكن فى الاتجاه العكسى بحيث تمتد العملية لى تكمل دائرة مغلقة. فلقد كان هدف السرياليين

هو أن تشيع الحياة اليومية تماما بمضمون الحلم ولغته وأن تنعم بنفس حريته فى الفكك من قيود التفكير المنطقى، وكان المطلوب هو حدوث هذا على كافة المستويات سواء كان جمالية أو أخلاقية أو اجتماعية، فالتفكير اللاوعى قادر على أن يخلع الكمال والجلال على مفهومنا للواقع وتجربتنا معه وذلك عن طريق ما يتيح لنا من اختراق للحياة الخفية للعالم المادى والإنسان. على أن هذه ليست سوى الخطوة الأولى فقط، أما الخطوة الثانية فتتمثل فى تغيير العالم تغييرا ماديا فعليا. أما مادة الفيلم السينمائى، والتى تكمن فى قدرة الفيلم على الإيحاء بالبعد الزمنى والمكانى والسيكولوجى للواقع، فهى واضحة وفى غير حاجة إلى مزيد من التفصيل.

ويمكن أن يتحقق لهذا البعد الإبراز والكمال المرجوان إذا ما قام الخيال الشعرى للنشط باستبطان الحياة الخفية من الصورة السينمائية، أما النص النقدى التوليئى فهو الذى يسمح لنا باختراق تلك الحياة السرية للفيلم السينمائى، وهو الذى يوضع استمرارية وتفسير التفكير الواعى والتفكير اللاوعى وذلك من خلال ما يظهر فى الصورة السينمائية وقد أعيد تشكيلها وفقا لرغبات المتفرج وأمواته. ومن هنا يتضح لنا أن علاقة النص النقدى التوليئى بالفيلم السينمائى هى كعلاقة الحلم بالواقع، فالسرياليون إذن كانوا "يحلّمون" بالسينما ثم يسجلون أحلامهم على الورق.<sup>٣٠</sup>

ومن هنا فإن العلاقة التى تربط النص النقدى التوليئى بالفيلم الذى يسبغ عليه روحا شعرية يشكل أحد المعانى الكامنة فى فيلم مان راي "Man Ray" نجمة البحر "L'Etoile de Mer" (١٩٢٨)، وبالتالى فإن الصورة عند مان راي "تصاحب"، وإن كانت لا "تمثل"، بعض السطور المأخوذة من قصيدة لروبير ديسنوس. وفى السيرة الذاتية التى كتبها مان راي بعنوان "صورة ذاتية Self portrait" نجد وصفا لقصيدة ديسنوس، وهى قصيدة لم يعد لها أثر الآن، ومن خلال هذا الوصف نلاحظ أن قصيدة ديسنوس كانت تماما كسيناريو لفيلم سينمائى، فهى تحتوى على حوالى ١٥ أو ٢٠ سطرا وكل سطر فيها يمثل صورة واضحة ومحايمة لمكان ما أو لرجل أو امرأة.

فى فيلم "نجمة البحر"، وهو فيلم صامت نجد أن العناوين المصاحبة للمشاهد ذات صبغة شعرية خالصة، ومن قبيل ذلك حينما يخبرنا أحد العناوين "أن أسنان النساء لشيء فنان حق"، ثم يلى هذا العنوان لقطة توضح سيقان امرأة، فهذا هو عالم شعرى قد أتى مصاحبا للعالم شعرى آخر، ويعبارة أخرى فإن الفيلم يحمل فى داخله معطيات عملية النقد التوليئى الخاصة به.

أما النص النقدي التوليقي "مالومبرا الحلقة المظلمة للحب المطلق" فهو كالفيلم الذي يعبر عنه ، له مونتاجه الخاص به. النص كتبه عدد من أعضاء المجموعة السريالية الرومانية في ١٩٤٧ وذلك تكريما لفيلم "مالومبرا" "Malombra" الذي أخرجه ماريو سولداتي Mario Soldati في ١٩٤٢ دون أن يعي ما فيه من مضامين سريالية. ويستمد النص قوته وحضوره من التصادم القائم بين عدة أنواع مختلفة من الخطاب – كالخطاب الشعري والخطاب الفلسفي والخطاب التعليمي المباشر والخطاب الأتوماتيكي (ومما لا شك في أن هذا التجميع يرجع السبب فيه إلى اشتراك أكثر من شخص في كتابة النص) وهكذا فإن فيلم "مالومبرا" القديم يتناوله المؤلفون فيعيدون تعريف هويته كفيلم ويعيدون خلقه على نحو جديد ومبدع. والنص يشير إلى أحلام اليقظة التي تشتمل عليها التجربة السينمائية ، وذلك من خلال سلسلة من التكرارات المتعمدة :

اضطراب الجمال ، وضعف الذاكرة ، ولمن الندم وسحر الحياة ووساطة الحركة ،  
وندرة الحب ، وجنون الحواس ، وجمال الجنون ..

وبالإضافة إلى هذا فإن الفيلم له بعد أخلاقي خاص به ، فهو يتطرق إلى عدد من الموضوعات الأكثر شمولاً:

لم يحدث من قبل أن شغلت أذهاننا وحيرتنا على هذا النحو فكرة التغلب على مشكلة الارتقاء بالثورة إلى سماء الشعر ، ولم يحدث في يوم من الأيام أن أدركنا يمثل هذا الوضوح إن الجمال الخاطف لامرأة خلقت من أجل الحب يحوى بداخله مثل هذا التركيز لأكثر لحظات الكون اضطراباً وجدلية.

أما الحوار في الفيلم فهو نوع من أنواع الكولاج الذي يستحضر في الحال ما للكلمة المنطوقة من قوة مغناطيسية مبهمة.

"هل تذكر كل شيء، كل شيء. أنا لا أذكر شيئاً. ولكن أعلم أن هذه اللحظة لابد وأنها قد أتت ياسيسليا. أي عالم كنت تعيشين فيه. إنني أعتقد. لا يمكن رؤية البحيرة إلا من الجانب الأيسر للقلعة."

وفى الفيلم نجد أن الصورة الاستعارية تتحول إلى مجرد نقطة بداية تنطلق منها سلسلة متصلة من الاستجابات الأتوماتيكية ، فالصور الاستعارية في الفيلم قد أتت مجردة تماماً من أى علاقات حتمية بحيث تكون الصورة نتيجة منطقية لما سبقها ، ومن هنا نجد أن الفيلم مشحون بالصور الاستعارية التي تنطلق في الفيلم كأنطلاق النار في الحشيم، وهو ما يؤكد بالتالي على ما تحمله من مضامين كامنة مستترة ، فهي قادرة



ماكس ارنست وجوليان ليفي وجو فيسون في «يلم» «أحلام تستطيع تلك  
النقود شراءها» من لفراج هانز ريشتر عام ١٩٤٥

#### على الإحياء بهـ

تنهيدات عميقة إلى أبعد مدى ، وغضب مستتر وغامض ، ورعب من الحياة ،  
وصيحات بصوت أجش ، وشعر ملوث بالدم ، وملابس مشقوقة بالموسى ، وعرض  
للانتحار ، وسرعة النظرات المجنونة والدجل ذو الطبيعة المتعالية والفضيحة القاتلة  
والصرخات التي تضيق فى الهواء ، والتشنجات الجسدية المليئة بالشهوانية الحسية.

ومن خلال الانتقال من نوع من أنواع الخطاب إلى نوع آخر فإن المرء يشعر برائحة  
الحلم وهى تنبعث من مالموبرا. فكما أن الحلم هو فى آن واحد نقد لواقع اليقظة وامتداد  
له ، فإن نص مثل مالموبرا هو فى آن واحد نقد للفيلم وامتداد له ، فمالموبرا النص هى  
صورة فى المرأة لمالموبرا الفيلم. فالفيلم من خلال هذا المنطلق لم يعد مجرد عمل  
"مطلق" مجرد شئ قابل للفحص والتأمل بواسطة الإمكانيات المحدودة للعقل ، ذلك أن

النص النقدي قد فتح المجال لقراءة الفيلم قراءة حرة تعتمد قيام الجدل واستمرارية تفاعله، فكل هذا يضعنا على أول الطريق نحو الواقع السريالي إلى الأسمى، والذي هو في عبارة أخرى "لحظة في العقل" تتوقف فيها المتناقضات عن أن تكون مصدر لإزعاجنا. كان لفرويد سبق اكتشاف الوسائل التي يعمل من خلالها اللاوعي وهي التكليف Condensation والإحلال Displacement واستخدام الرمز Symbolisation وتعايش الأضداد Co-existent opposites وعدم الاهتمام بعناصر الزمن والحيز والسببية Disregard for time, space and causality.

أما السرياليون فقد حاولوا بدورهم استخدام نفس هذه الوسائل بشكل واع في محاولة منهم للكشف عن الحياة الباطنية وكان هدفهم الأكبر هو أن يعيدوا التوازن المفقود نتيجة الاستخدام الزائد للعقل. ومن هنا فإن الأفلام التي صنعها السرياليون كانت تركز بشكل كبير على استراتيجيات شكلية من هذا القبيل، وهي استراتيجيات أثبتت نفعاً عظيماً أيضاً عند استخدامها في تأمل وتحليل عملية التلقي السينمائي، ولقد كان هدفهم الأكبر من كل هذا هو إنزال السينما من عليائها وجعلها تعيش الواقع على ظهر الأرض، وذلك من خلال إجبارها على مواجهة الحياة الباطنة اللاواعية التي تدور داخلها.

أما بريتون وفاشيه فإن مفهومهما عن السينما يتمثل في اعتبارها "مادة غنائية ومعبرة عن الذات يجب استحضارها دفعة واحدة بمساعدة الصدفة". أما الصدفة بمفهومها الموضوعي عند السرياليين فيعرفها لنا انجلز Engels في معرض استشهاده بجزء من كتاب "المنطق" لهيجل:

"لقد أتى هيجل بافتراض غير مسبوق في عصره حينما قال أن ما هو عرضي ليس في حقيقته سوى نوع من أنواع الحتمية Necessity بينما تعبر الحتمية عن وجودها في شكل الصدفة، ومن ثم تبدو الصدفة كما لو كانت نوعاً من أنواع الحتمية المطلقة". وقياساً على هذا المنطق فباعتبار الصدفة إحدى الوظائف التي تقوم بها الحتمية لتحقيق وجودها، فإنها - أي الصدفة - تساعد أيضاً مساعدة في تقويض دعائم الفيلم الموضوع وفي إنزاله من عليائه، ومن هنا فإنه مهما بدا الشيء بعيداً عن الحتمية فإن هذا هو قدره، والأمر لا يعدو أن يكون نوعاً من أنواع العدالة الشعرية Poetic Justice.

وحينما يخلو الفيلم من الجمال والمهارة الفنية فيعوزه التماسك ويفتقر بناؤه إلى التناسق والانسائية ، وحينما نراه وقد لجأ إلى طرق فظة ويدائية فى توصيل مضمون الرسالة التى يحملها والتى تكون فى أغلب الأحوال من النوع السطحى الذى لا وزن له ، أقول أنه حينما تنتهى هذه الظروف تكون فرصة ظهور "فيلم مواز" أفضل من أى وقت آخر. فنتيجة لفقر الفيلم من ناحية الأدوات والإمكانات يقفز البعد العرضى غير المقصود إلى السطح ويبرز فى وضوح وجلاء. ومن هنا ذاعت مقولة مان راي Man Ray الساخرة "إن أسوأ الأفلام التى شاهدتها ، تلك التى كانت تشجعنى على النوم، لم تكن تحوى أكثر من ١٠ إلى ١٥ دقيقة من اللحظات العجيبة المدهشة ، أما أحسن الأفلام التى شاهدتها فلم تكن تتضمن سوى ١٠ أو ١٥ دقيقة من اللحظات الفعالة ذات القيمة". أما بريتون فهو يتحدث عن فيلم شاهده فى أواخر العشرينات وكان من أثره على نفسه أن أحس باغتراب تمام عن ذاته ، وهو فيلم صنعه قسيس يقال له بيتر الناسك Peter the Hermit وكان عنوان الفيلم "كيف قمت بقتل طفلى" وهو فيلم مجنون إلى أبعد الحدود يستخدم كل شيء كذريعة لإظهار "مائدة الرب".

كما نجد جيرار ليجراند فى إحدى مقالاته يعرض بالحديث لإحدى المعالجات السينمائية السانجة الصبائية لقصة علاء الدين فيشيد جيرار ليجراند Gerard Legrand بتلك القدرة العجيبة التى يمتلكها الفيلم "لإطلاق العنان للعقل وذلك عن طريق الانطلاق بالحماقة والبلاهة إلى أبعد مدى ممكن حتى يصل إلى النقطة التى يتفوقان فيها على نفسيهما ويتجاوزان حدودهما الضيقة".

ولقد أشرنا من قبل إلى أن ولع السرياليين بالأفلام الجماهيرية كان مرجعه نفورهم الشديد من البورجوازية وعداؤهم الواضح للاتجاهات الطليعية ، على أن الأمر لا يخلو من سبب آخر لهذا الولع: فلقد كان الفيلم الجماهيرى أرضا خصبة تنمو فيها الدعوة إلى استقلالية الصور الاستعارية وإلى أن تستمد معانيها من داخلها هى.

ولا أعنى بصفتي "الجماهيرية" هنا "سينما" فورد Ford أو كابرا Capra أو ميتشوك Hitchcock وهو توصيف لا يخلو من كثير من الغرور والادعاء ، وذلك أن ما أقصده بالسينما الجماهيرية هنا تلك الأجناس السينمائية التى ينظر إليها فى أغلب الأحيان بعين الاحتقار والازدراء - إنها أنواع سينمائية لا تشكل فيها الأسماء أهمية كبرى ولا يبدو المخرج كشيء ذو قيمة على الإطلاق ، وفيها نجد إثارة شديدا لاتخاذ الطرق المألوفة الآمنة التى أثبتت نجاحا وفعالية مضمونة فيما سبق ، ومن ثم تنأى

هذه الأفلام بنفسها عن أى طرق جديدة وغير مألوفة بل وتضخ حجرا كبيرا عاتيا فى طريق الإبداع والابتكار فيبدو الفيلم قاب قوسين أو أدنى من السقوط والانهيال.

فيإذا نظرنا إلى موقف السرياليين من كل هذا فإن ادو كيرو **Ado Kyrou** يبدو صريحا وواضحا فيما ينصحنا به: "إن ما أطلبه منك هو أن تتعلم الذهاب لمشاهدة "أسوأ" الأفلام ففي بعض الأحيان تكون تلك الأفلام على درجة عالية من السمو والرفعة الفنية". ذلك أن تلك النوعية من الأفلام لا يرد ذكرها في كتب تاريخ السينما إلا فيما قل ونذر، فهي عبارة عن مجموعة من الأفلام المسلسلة وأفلام الرعب أو المقامرات أو أفلام البورنو الإباحية أو أفلام الرحلات أو الإعلانات.

ويتصل بولع السرياليين بالأفلام الهابطة إعجابهم الشديد بالكوميديا السينمائية - بداية من سينت **Sennett** وانتهاء بجيرى لويس **Jerry Lewis** ومرورا بكتس افيرى **Tex Avery** وفيها نرى الحماسة وقد رفعت بشكل واع إلى مستوى أخلاقي شاعري.

ومن هنا يتضح لنا أن السرياليين في محاولتهم الجاهدة لتجنب أنفسهم للأزمان والمكان ، ولتفسير الفيلم تفسيرا "خاطئا" بشكل متعمد وواع ، أقول أنهم من خلال هذا كله كانوا يضيفون بعدا جماليا للتجربة السينمائية نفسها. وهو ما يؤكد فالتيتن الذى كتب في مقدمة أحد الكتب قائلا "هناك حقيقة ما ، لم يشر إليها أحد بالقدر الكافى ألا وهي أن السينما - مثلها فى ذلك مثل السيارة - تدين بجزء من جاذبيتها وسحرها لما تدغدغه فينا من رغبة حديثة المنشأ ، ألا وهي الرغبة فى تحدى كل الجداول والقيود الزمنية التى تحد من حرية الإنسان فى الحركة ، فالمرء يذهب ويגיע فى السينما كيفما يشاء ومتى كان ذلك يحلو له".

ويسترسل بريتون فى الحديث عن هذه النقطة:

"عندما كنت فى "سن السينما" (ويجب الإشارة هنا إلى أن المقصود هو مرحلة من المراحل التى تمر بها حياة الإنسان ثم تضى) لم يكن من عاداتى أبدا أن أقلب فى صفحات القرية لكى أعرف أى من الأفلام هو الأفضل ، بل ولم أكن أهتم بمعرفة الوقت الذى سيبدأ فيه عرض الفيلم ، فلقد كنت أتفق كل الاتفاق مع جاك فاشيه فى أنه لا يوجد شئ أفضل من أن نخرج على دار سينما فى أى وقت ودون أدنى اهتمام بمعرفة الفيلم المعروض. ثم نترك السينما عند أدنى إحساس منا بالملل - أى الامتلاء والفتخمة - فنمضى على الفور إلى دار عرض أخرى وتتصرف بنفس الطريقة وهكذا دواليك (من



الواضح طبعاً أن مثل هذا المسلك فى يومنا الحالى يعد بلا شك ضرباً من ضروب الترف الزائد عن الحد) ولا أظننى قد عرفت فى حياتى شيئاً يفوق هذا الأمر فيما يتمتع به من جاذبية مفناطيسية . ومن نافذة القول أنه فى أحيان غير قليلة كنا نغادر مقاعدنا دون أن نعرف عنوان الفيلم ، وهو على كل حال لم يكن ذو أهمية كبرى بالنسبة لنا . وهكذا كنا فى أيام الأحاد نستنفذ كل ما يمكن لمدينة نانتس Nantes أن تقدمه لنا خلال عدة ساعات، أما المهم فى الأمر فهو أن المرء كان يخرج من هذه التجربة "مشحوناً" بما يكفي لبضعة أيام قادمة ، ولما كانت أفعالنا خالية تماماً من أى شىء يصدر عن قصد أو تعمد ، فلقد صارت الأحكام المتعلقة بالنوع أو الكيفية ممنوعة منعاً باتاً .

لقد اعتاد مان راي أن يغير من هيئة أى فيلم يثير فيه الملل فكان يفتح عينيه ويغمضهما بسرعة أو يستخدم أصابعه كنافذة ذات قضبان ينظر من خلالها إلى الشاشة ، وفى أحيان أخرى كان يغطى عينيه بقطعة من القماش شبه الشفاف ، بل وكثيراً ما كان يرتدى عدستين على شكل منشور زجاجى صنعهما بنفسه .

اكتشف السرياليون أن إحساسهم بالقرية عن الزمان والمكان Disorientation يمكن أن يتضاعف ويزداد كثافة إذا تظاهروا بأنهم فى مكان آخر غير السينما . ويذكرنا بريتون فى أحد المواضيع كيف كان هو وأصدقائه يذهبون إلى السينما لتناول العشاء فيفتحون المعلبات المعدنية ويطرقعون الفلينات التى تغلف زجاجات الشراب ويشرعون فى الحديث بصوت طبيعى كما لو كانوا يجلسون حول مائدة . ولم يكن الأمر سوى محاولة لإفساد نوع من أنواع الواقع بإدخال واقع آخر إليه . وبعبارة أخرى فهى محاولة لتشويه عالم الحلم الموجود فى السينما بفعل الواقع الخارجى الذى يقبع خارج الحلم .

السرياليون فى حقيقتهم عشاق يدورون فى فلك ذواتهم فى أنويع عاطفية جنسية تحتاج إلى إعادة صياغة . Amorous egoists وهكذا كان الأمر أيضاً بالنسبة لجاستون مودوت Gaston Modot البطل المحيط لـفيلم العصر الذهبى . فى الليان المصاحب للفيلم نرى السرياليين وهم يستعيدون مثال فرويد عن الغريزتين المتعارضتين: الحب والموت ، فيسهجون فى الحديث عن هاتين الغريزتين واللكتين تتحولان على أيديهم إلى "الأنوية العاطفية الجنسية" و "السلبية" . ثم يشرعان فى إفساد هذه المعادلة النفسانية عن طريق التأكيد على إحدى هاتين الغريزتين على حساب الآخرين ، ومن هنا كان اختيارهم للأنوية العاطفية الجنسية بكل ما تحمله من عنف وديناميكية

وقدرة على الاحتجاج والرفض (وقد أعطوا هذه النقطة بعدا سياسيا بالإضافة لما لها من بعد جنسى) ومن هنا بدا اختيارهم هذا أكثر الأشياء قدرة على "الحفاظ على نورانية الروح ودعمها".

ومن هنا كان تمرد بريتون وصحبه على القوانين والقواعد الطبيعية فتركوا عنان أنفسهم لنزواتهم وأمواتهم ، منتقصين بذلك من قدر واقع أثبت عجزه ونقصانه ، ومن هنا أيضا كان تعاملهم المتعجرف مع موضوع الفيلم ورقضهم لأن يولوه أى احترام أو أن يعترفوا له بأى مكانة من الأهمية.

ويبدوا أن السينما تحمل بداخلها شيئا يجعلها قابلة لهجوم الأنوية العاطفية الجنسية ولكن هذا الشيء ذاته يجعل منها "اللفظ الحديث المطلق الوحيد".

ويصف بريتون هذا الشيء بـ "الأعجوبة السينمائية" ، وهو بذلك يعنى القدرة العجيبة التى تمتلكها السينما من أجل خلق حالة فورية من الاندماج الكامل عند المشاهد حينما يمر المشاهد بلحظة حاسمة من لحظات المشاهدة تكون أسرة وغامضة بمكان بحيث تشبه اللحظة التى تلتقى فيها اليقظة والنوم. وهذه الأعجوبة مبنية على شيئين هاميين: أولهما هو ما يتميز به الوهم السينمائى من طبيعة ملموسة ومحسوسة وثانيها هو ذلك الإحساس العجيب والذى يولد حالة الإظلام فى السينما، حينما توجد تلك الحالة من التناقض الغريب بين مجموعة الأشياء التى تتحرك على الشاشة فى مواجهة أشخاص حقيقيين من لحم ودم وقد تسمروا فى أماكنهم. وهكذا نكون قد وصلنا إلى الخطوة الثانية وهى تحقيق المعادلة التى تجمع فى شقيها بين الحلم والسينما.

كان السرياليون يهتمون للغاية بالحلم من حيث اتصاله بتكنيك التلقائية فى الإبداع الأدبى ، ولقد استمر هذا الاهتمام بالحلم وظهر واضحا فى الكتابات الأولى عن العلاقة بين السريالية والسينما (بأقلام آرثو Artoud وديسنوس Desnos وسوبو Soupault وجودال Goudal) وكان السؤال الذى يطرح نفسه هو ماهية العلاقة بين السينما والحلم.

فى هذا الشأن يرى جاك برونيس Jacques Brunius أنه حتى عام ١٩٢٠ أو ما اقترب من هذا بقليل لم يكن الفيلم قادرا على تقديم الواقعية، وهو يقصد بالواقعية هنا "الإيهام بالواقع".

ويعزو برونيس هذا العجز إلى خبرات المشاهدين ، وإلى استخدام الأفلام فى ذلك الوقت للغة السينمائية بدائية يعوزها المهارة والتجربة. ولما كان الفيلم غير قادر على

تقديم الواقعية فقد كان بالتالى عاجزا عن تقديم الحلم "بشكل مقصود". فهو بذلك يشير إلى تقديم الفيلم للحلم بشكل غير مقصود. "ولكن كيف يكون ذلك؟".

إن دخول الصالة المظلمة لهو فى حد ذاته أشبه بإغلاق المرء لعينه فىحس المرء بانعزاله عن الجمهور ويستسلم الجسد لإحساس يفقدان الهوية الذاتية ، بينما تتسلل الألحان الموسيقية الرتيبة إلى الأذان ، يتصلب العنق متخذا الوضع الذى يسمح للمرء بالمشاهدة ، وكل هذا يشبه زهاب المرء للنوم. ثم أنظر فى أمر العناوين الداخلية - لاحظ أننا نشاهد الآن فيلما صامتا-والتي تطل بحروفها البيضاء على المساحة السوداء فتذكّر النفس برؤى المنام. وهكذا نرى أن تكنيك الفيلم هو بعينه الذى كان يذكرنا بالحلم أكثر مما كان يذكرنا بالواقع.

لا يحظى الترتيب الزمنى أو القيم الزمنية النسبية فى الفيلم بأى نصيب من الواقعية فى الفيلم. فعلى العكس من المسرح نجد أن الفيلم - مثله فى ذلك مثل الخاطر ومثل الحلم - ينفى بعض اللغات والإيماءات فيترك بعضها على حاله ويضخم بعضها آخر ويحذف بعضها ثالثا ، كما أن الفيلم يسافر بنا عدة ساعات وينتقل عبر عدة فروق ويكيلو مترات فى ثوان قليلة. وهو فى هذا يسرع أحيانا ويبطئ حينما ويقف فى مكان ما أو يعود إلى الوراء. وأظن أنه لا يمكن تخيل وجود مرآة أكثر صدقا من هذه فى التعبير عن الطريقة التى يعمل بها العقل البشرى.

لقد لعب شحوب الصورة السينمائية دورا كبيرا هو الآخر فى إحداث الأثر المذكور ، وهو ما يتحدث عنه جودال فى "السريالية والسينما" فيشير إلى أنه عند الاستيقاظ نرى فى الصور التى يولدها للخيال شحوبا دراميا مؤثرا ويزداد وقع هذا الشحوب على النفس نتيجة لقيام الحواس بوظيفتها فى أن تجعلنا ندرك ما بالواقع من حيوية وطمانينة تبعث الراحة فى النفس ، إلا أنه عندما تنام تكون الحواس فى حالة من التبلد أو على الأقل هذا هو ما يبدو عندئذ ، ومن ثم يتلاشى التناقض بين الصور والواقع لأن الأولى هى التى تسود وتم ، فنبدأ فى الإيمان بوجودها. وهكذا يخلص جودال Goudal إلى أن الفيلم هو عبارة عن "هلوسة واعية" وإلى أن جو الغاشية الذى يبدو فى دار السينما يزيد من وقع الإحساس بلحظة الكشف وإدراك الحقيقة بشكل سريع ومباشر.

ويمضى بيرونيس فى حديثه فيقول أنه فى حوالى عام ١٩٢٠ صارت السينما أكثر قدرة على استيعاب الواقعية وتقديمها للجمهور ، وذلك كنتيجة طبيعية للتطور الذى أدرك اللغة السينمائية المستخدمة. وعلى الرغم من هذا فلقد ظلت السينما هى أقل الفنون

قاطبة قدرة على تمثل الواقعية ، ومرجع هذا هو الصراع القائم بين "أمانة" التصوير السينمائي [فى نقل الواقع] و"خيانة" المونتاج لتلك الأمانة ، (ولقد شكل هذا الصراع موضوع فيلم "شرلوك الصغير" "Sherlock Junior" من إخراج كيتون فى عام ١٩٢٤). ولقد أهل هذا السينما لأن تقدم الحلم "بشكل مقصود" وذلك لأن الحلم فى السينما هو واقع اليقظة = التصوير السينمائي وقد اختلطت أجزاؤه ببعضها البعض كيفما اتفق = المونتاج.

أتى الصوت ليضيف بعدا جديدا إلى هذا الصراع وذلك لأنه - أى الصوت - يمكن استخدامه على نحو مزدوج ، فإذا كان استخدامه بشكل طبيعى فإن الصوت فى هذه الحالة يكون وسيلة لإبراز وتدعيم الأمانة التى يتميز بها التصوير السينمائي ، أما إذا كان استخدامه غير طبيعى بحيث لا تتفق الصورة المرئية مع الصوت المسموع ، فإن الصوت فى هذه الحالة يكون وسيلة لتوطيد دعائم "الخيانة" التى يقوم بها المونتاج. ولقد لفت هذا الدور المزدوج الذى يقوم به الصوت انتباه السينمائيين السرياليين فكان بالنسبة لهم من الأمور المثيرة والشيقة.

فطن السرياليون منذ الوهلة الأولى إلى العلاقة التى تربط اللغة السينمائية بالحلم ، حينما تكون الأولى وسيلة لاستحضار الثانى ، إلا أن تصورهم للأمر لم يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك. وهكذا نرى شخصا كرينيه كلير Rene Clair وهو ينزل إلى مصيدة الخلط بين عفوية وأتوماتيكية الخاطر من ناحية وطريقة التعبير عن هذا الخاطر من ناحية أخرى ، ثم لقد انتهى كلير إلى القول بأن التعقيدات التى تصاحب استخدام التكنيك السينمائي تحول بين الفنان السينمائي السريالي وبين تحقيق ما يرجوه من نجاح. ويعلق يرونيس على المخطأ الذى ارتكبه كلير مشيرا إلى أن السرياليين لم ينكروا فى يوم من الأيام أن عملية التعبير عن اللاوعى (والذى يشكل الحلم جزءا منه) دائما ما كانت تتطلب فى المرحلة الثانية قدرا من التهذيب والصقل اللاوعى ، سواء اتخذ هذا للتعبير شكلا شفويا أو كتابيا أو عن طريق الفرشاة أو الكاميرا أو أى وسيلة أخرى من وسائل التعبير. وفى حديثه عن فيلم كلب أندلسى نجد بونويل Bunuel يؤكد على أنه لا يهتم بشكل مباشر بالحلم أو بالأوتوماتزم ولكن ما يهمه هو أن يصف الطريقة التى تعمل بها الخواطر والانفعالات ، والتى تشكل نوعا من أنواع المزاج المجنون الذى يشبه فى بعده عن العقلانية حالة الحلم. وهنا تجدر الإشارة إلى حالة انتونين أرتو Antonin Artaud لما لها من أهمية بالنسبة لموضوعنا هذا. فالمسنياريو الذى كتبه أرتو لفيلم "القوقعة البحرية

ويُرجل الذين" (١٩٢٦) كان الهدف منه - على حد قوله - إثبات الطريقة التي يمكن من خلالها السينمائي سينمائي أن يتواجد مع ميكانيزم الحلم دون أن يتحول السيناريو إلى حلم في حد ذاته، أما عيوب الفيلم فهي واضحة ، ويتمثل أكثر ما تتمثل في "هجيّة اللغوالطّر" عند آر تو والتي لم تكن مخرجة الفيلم جيرمين دولاك Germaine Dulac أمينة في التعبير عنها (ولو أن آر تو كما يبدو كان متواطفا معها بعض الشيء في هذا الأمر). فلفظ "تتهمها آر تو بالفشل في التعبير عما كان يرمى إليه ومن ثم اعتقدت أن سينمائي آر تو غير المترابط عن عمد ليس سوى نوع من أنواع الحلم فكتبت في مقدمة الفيلم "تتلم بالحلم انتوين آر تو". ومن ناحية أخرى فلفظ عجزت دولاك عن سير أغوار بعض من الصور الخيالية عند آر تو، ومثال على هذا صورة اللسان الذي يأخذ طوله في القمو إلى ما لانهاية. إلا أن أقدح ما ارتكبته من أخطاء يتمثل في استخدامها للإخراج المتعمق والمحكم بشكل أكثر من اللازم بالإضافة إلى مستوى للتمثيل المبتذل.

وهكذا غلبت المخرجة قد أخذت الصور عند آر تو فجردتها من كل ما بها من عفوان وقامت أعلاقتها ، وهو ما دفع بريتون إلى وصف الفيلم بأنه "مجرد تجربة استيطيقية" وفي مقالته "من الأفلام الصامتة إلى الأفلام الناطقة: مجد السينما وتدهورها" يلح بنجامين فوندين Benjamine Fondane إلى أن للفيلم الصامت يحيط كل شيء في الفيلم ، ويجو من الغموض ، ويرى أن هذا يرجع إلى عدم وجود كلام منطوق في الفيلم ، فالاستغناء عن خدمات الكلمة المنطوقة في الفيلم يستتبع بالضرورة الاستغناء عن خدمات المنطق الذي يمثل حجر الأساس لأي لغة. وهكذا نرى خاصية الحلم في الفيلم قد زالت ، وسخا بشكل أوتوماتيكي. ومن هنا نجد فوندين يؤيد فكرة أن التفسير الخاطئ للعب دور لا في تشكيل التجربة السينمائية وهكذا فإنه قياساً على هذا المنطلق فإن الفيلم الناطق يجعل من هذا الأمر شيئاً في غاية الصعوبة ، وهو ما يحاول فوندين للتغلب عليه عن طريق الاقتراح استخدام الصوت والحوار في الفيلم بشكل غير متوافق مع الصور المرئية. ولقد كان زملاء فوندين من السرياليين حريصين على أن يطبقوا هذه الأفكار بشكل عملي.. فمثلاً نرى هذا في فيلم "للؤلؤة La Perle" (١٩٢٩) والذي أخرجه هنري دارش Henri d'Arche ، فالسيناريو الذي كتبه جورج هوجني George Hugnet ينص على أن تكون كل الأصوات المصاحبة للصورة "ترجمة خاطئة" لها أو "صوت مضاد" وهكذا نرى أن مشهد الاغتصاب في الفيلم يصاحبه صوت باب يغلّق بشدة ، وحينما تظهر قبيلة على الشاشة نرى هذا مصحوباً بصوت عزف متوتر على الدف.

هذا الاستعمال الخاص للصوت فى الفيلم فى محاولة لعقد تشبيهات تعسفية ومصطنعة يمثل أصدق تمثيل مفهوم الصورة الشعرية عند بيير ريفيردى Reverdy Pierre وهو مفهوم يطور الفكر السريالى بشكل تام ، فلفقد قال ريفيردى أنه "كلما تباعدت العلاقات بين كينونتين تم استحضارهما سويا وكلما كان ذلك فى شكل مناسب، كان فى هذا دعم للصورة الشعرية وتقوية لها ، لأنها حينئذ ستحوى شحنة عاطفية أكبر وأعمق إدراكا لحقيقة الواقع الشعرى".

لم تأت الحرب العالمية الثانية لى تقضى على النظرية السينمائية السريالية ولكنها فقط عطلتها لبعض الوقت. فما لبثت الحرب أن وضعت أوزارها حتى غرقت أوروبا بعد عام ١٩٤٥ فى طوفان من الأفلام الأمريكية التى قدمت أثناء فترة الحرب ولم تتمكن من أن تصل حينئذ إلى المشاهد الأوروبى. وهكذا بدأ عصر سيادة بعض الأنواع السينمائية التى لم يكن أحد قد تنبه إلى خطورتها من قبل مطلقا يعرف باسم الفيلم الأسود . Film Noir وكما حدث فى ١٩١٨ بدأت ثقافة سينمائية جديدة فى الخروج إلى النور من جديد ، وتشعبت إلى فرق تهدف إلى معالجة قضايا سينما هوليوود الجماهيرية ، سواء كانت هذه القضايا أيديولوجية أو استاطيقية جمالية. ولقد كان ميلهم التقليد إلى الأفلام الجماهيرية من الأمور ذات الفائدة الجمة بالنسبة لهم.

وعلى الرغم من كل هذا فلفقد كان السرياليون فى ذلك الوقت يشعرون بالتشاؤم تجاه السينما التجارية (وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الشعور لم يكن من الأمور المجهولة بالنسبة للجيل الأول من السرياليين) ، وهو ما يشير إليه سويو فى سينما الولايات المتحدة الأمريكية "Cinema U.S.A") ولم تكن نتيجة هذا التشاؤم سوى أن شعورا محمومًا بالرغبة فى تحقيق شىء قد ساد كل محاولات السرياليين لإعادة الحياة للفيلم السينمائى بشكل خلاق. ففى عام ١٩٥١ أكمل جورج جولدفاين Geoldfrayn George وجيندرتشت هيسلر Jindrich Heisler فيلمهما القصير "عرض سريالى Revue Surrealiste وبعد هذا بعام قدم ميشيل زيمباكا Michel Zimbacca وجان لوى بدوان Jean - Louis Bedouin فيلم "اختراع العالم du Monde L'Invention " ولقد كان ظهور أول مجلة سريالية مخصصة فقط للحديث عن السينما أكبر دليل على أهمية تلك المجموعة الجديدة من السرياليين ، وكان اسم المجلة هو "عصر السينما L'Age du Cinema"، لاحظ أن محرريها الشبان كانوا ما يزالون فى "سن السينما" الذى يتحدث عنه بريتون ، ولقد صدرت من هذه المجلة خمسة أعداد خلال عام

١٩٥١ وكان الناشر هو ادونيس (واختصاره ادوكيرو Ado Kyrou) بينما شغل روبرت بنينون Robert Benyoun منصب رئيس التحرير ، أما هيئة التحرير فلقد تكونت من ايون دايفاس Ion Daifas وماكسيم دوكاس Maxime Ducasse وجورج جولدفاين وجورج كابلان George Kaplan و ج. ك لامبرت J.C. Lambert وجيرار ليجران Gerard Legrand.

أعرب المحررون منذ العدد الأول عن إيمانهم بأن اللغة الحياة اليومية ولغة الفيلم السينمائي بعدا غيبيا يتصل بالأحلام ، كما أعربوا عن إيمانهم بالأنواع السينمائية التي لم تكن قد نالت حظها من الاهتمام بعد مثل الفيلم الخيالي Film Fantastique والميلودراما و الفيلم الأسود Film Noir وأفلام الرسوم المتحركة والأفلام التجريبية. أما العدد ٥/٤ من المجلة فلقد كان يقتر بال أفكار السريالية. كان هذا العدد هو قمة إنجازات الفكر السريالي في السينما ومن هنا كان المصدر الذي انبثقت عنه اهتمامات السرياليين - ما برز منها في الماضي وما هو آت في المستقبل.

أما المحطة التالية التي توقف عندها السرياليون في محاولاتهم للإدلاء بدلوهم في النظرية السينمائية فلقد تمثلت في مجلة بوزيتيف Positif ، والتي بدأ السرياليون يسهمون في الكتابة فيها بداية من العدد العاشر في سنة ١٩٥٤ (لاحظ أن Positif قد تأسست في مايو ١٩٥٢) ، وكان من الكتاب السرياليين الذين ساهموا فيها ادوكيرو وريموند بورد Raymond Bore وروبرت بنايون وجوزيه بيير José Pierre وليجراند وجولدفاين. إلا أن مجلة Positif ليست بالجريدة السريالية ففيها نجد ألوانا مختلفة من تيارات اليسار الفرنسي كالماركسية والسريالية والليبرالية.

وحتى يومنا هذا فإن Positif تعرف نفسها على أنها تقف على طرفي نقيض مع مجلة كراسات السينما Cahiers du Cinema.

في مقال ذو لهجة هجومية لاذعة بعنوان "الإمبراطور عارى" يكتب بنينون عام ١٩٦٢ مهاجما أطراب الموجة الجديدة أمثال تروفو Truffaut وشابرول Chabrol وجودار (وهذا الأخير ظل دائما عدو بينون اللدود) ، ثم يمضى الكاتب فيعرف لنا الخط الذي تنتهجه Positif في سياستها:

"إننا لنربأ بأنفسنا عن الانزلاق في فق ذلك الحديث الطلى المنمق والذي يتناول السينما من وجهة نظر تكنيكية فقط ، كما إننا نرفض بشدة أن نضع قيودا على خيالنا بأى شكل من الأشكال ويحيث نحد من انطلاقه ، كما أننا سنستمر في جعل الأفلام

موضعا لكل أنواع التشبيهات والمقارنات. أما عن نظرتنا للسينما فسنستخدم هنا مقاييسا فى الحكم أساسه هو إدراك التوحد بين المضمون الفكرى وما يغفله من شكل خارجى، وفى نيتنا أيضا أن نقيم حدا قاصلا وواضحا بين الأسلوب الشخصى للفنان وللأفكار السلوكية المميزة للعصر، وسوف نعود إلى الفكرة الأولى عن "الكون الشخصى" والتي كانت لمجلة "عصر السينما L'Age du Cinema" الفضل فى رسوخها فى الأذهان، وسيكون ريدنا على أى محاولة لإثارة الحيرة والشك هو أن ندلى بدلونا فى مجال التحليل، والفحص، فى ثقة تامة وإيمان بالنفس، وهو تحليل لا يستجيب مطلقا لأى من دعاوى الأشكال الجديدة السائدة (الموضة)، وأن لم يحل هذا بينه وبين تقبل أشد أنواع التفسيرات جرائه وجموحا".

وعلى الرغم من أن السرياليين قد كشفوا عما بالسينما من قدرة على تصوير الحياة الداخلية للاوعى، إلا أن هذا الجانب لم يستخدم إلا بشكل نادر. فالأفلام السريالية تعطل أكثر المحاولات تماسكا ووعيا لإظهار هذا الجانب اللاواعى فى عقولنا والتي، طالما عانى من النسيان والإهمال. ومع هذا فإن الأفلام السريالية قليلة فى عددها ومن ثم فنلقد ألقينا مسئولية التعبير عن السريالية على كامل سينما التيار السائد Cinema Mainstream وهى السينما التى تعبر عن الاتجاه أو التيار السائد فى فترة أو فى مكان ما. ومن خلال كتابات السرياليين فى "عصر السينما L'Age du Cinema"، نلاحظ أنهم قد أخذوا على عاتقهم شرح كيفية قيام سينما التيار السائد بهذا الدور، ولقد أثبت هذه المحاولات إلى قيام زادو كيروس بتأليف مرجعية الهامين "السريالية فى السينما" (1953 Le Surrealisme au Cinema و ١٩٦٣) و"حب، جنس، وسيتم" (1957) Cinema - Erotisme et Amour و ١٩٦٧) (ولقد كتب مان راي، فى أحد المؤلفين معبرا عن إعجابه بنظرة كيرو الثاقبة والتى تجعله يرى السريالية فى أى فيلم من الأفلام والواقع أن كتب كيرو بالإضافة إلى كتب برونيس وج. هـ. ماتيسوس H. Matthews، هى المراجع الأصلية والأكثر ثقة بالنسبة لهذا الموضوع. ومن هنا يمكن القول أن سينما التيار السائد فى هوليوود يمكن لها أن تكون سريالية الطابع عن طريق إحدى وسيلتين: فإما أن يكون ذلك عن طريق الصدفة أو أن يأتى هذا نتيجة لاتفاق الفيلم مع للسريالية فى توجهاتها الأخلاقية.

ولقد رأينا من قبل كيف أن السريالية بهذا الوهلة الأولى قد بدأت فى اكتساقه، كتقود من الشعر وخيالات العقل الباطن وسط أردأ وأسوأ أنواع البضاعة السينمائية: أماليا بلانسية



لما قدمته هوليود من أفلام أكثر جودة وأقل رداءة فإن السرياليين لم يعدموا الوسيلة في هذا أيضا ، فلقد رأوا أن الفيلم يمكن أن يكون سرياليا في بعض لحظاته ، فعلى حد قول نورا ميطراني Nora Mitrani فإن المخرج ليس دائما هو السيد المتحكم في كل ما يقوله الفيلم أو ينطق عنه ، ومن ثم فإننا نرى في أحيان غير قليلة أن مشهدا ما في الفيلم يأتي متفردا بذاته بحيث يبدو منفصلا عن موقعه في سياق أحداث الرواية. ويكون من أثر هذا المشهد المستقل بذاته أن يشعر المتفرج هو الآخر بشيء من الاغتراب عن الزمان والمكان ، وذلك لأن المعانى التي يحملها هذا المشهد تستمد قوتها من فجائية المشهد وما يحدثه من أثر يشبه الصدمة ، وللتدليل على صحة هذا القول تستشهد ميطراني بملقطة من فيلم "شارع اتجاه واحد" "one way street" لهوجو فريجونيس Fregonese Hugo حينما تقاenz فتاة حسناء جيمس ماسون وهو نائم ففداعيه تحت أنفه بسكة ، بدلا من أن تفعل ذلك باستخدام وردة مثلا. وترى ميطراني أن مخرجا على درجة أكبر من المهارة ما كان ليقبل وجود مثل هذا المشهد في فيلمه ، لأنه مشهد "تنبعت منه رائحة الخيال بكل ما فيه من تشرد وعدم ترابط".

ونتيجة لما يحدثه مثل هذا المشهد من أثر في نفوسنا فإننا سرعان ما نبدأ في النظر إلى الشخصيات على نحو آخر فنضعهم على مستوى شعري خيالي آخر "ذلك أنه يسعدنا من وقت إلى آخر أن نرى الشخصيات وهي تعيش وفق إرادتها وتطيع ما يمليه عليها خيالها هي وليس ما يمليه عليها عقل المخرج وتفكيره". والسبب في حدوث هذا قد يرجع إلى أن المخرج يعمل في خياله في بعض الأحيان (وهذا نادر) أو أن يفقد المخرج بعضا من سيطرته على الموقف ويعجز تفكيره المنطقي عن مساعدته في الإمساك بزمام الأمور. والواقع أن مثل هذه الشطحات شائعة في كثير من الأفلام والصدفة الموضوعية هي التي تسوق مثل هذه الشطحات إلينا. ويعلق جاك برونيس على هذا الأمر قائلا:

"نتيجة لتعدد المفردات والأدوات في السينما فإنه يصعب على رجل واحد فقط أن يتحكم تحكما كاملا في الصور والحركات والكلمات. وفي أحيان كثيرة نرى زمام الفيلم وهو يفلت من يد مبدع الفيلم وزملائه تماما كما لو كان سفينة تواجه عاصفة عاتية .. ولكن .. أو ليس تدخل الصدفة في هذا الصراع أمرا مثيرا وجذابا؟"

(راجع ص ١٨٩ ، En Marge du Cinema Francais )

وفي نفس الوقت يمكن لصورة مستقلة بذاتها بدلا من مشهد كامل أن تقوم بعملية تغريب المتفرج عن المكان والزمان. ومن الصعب علينا أن نحدد ماهية الشيء الذي

يعكس صورة ما يعينها طاقة خاصة من الجاذبية المشحونة. ومن الطبيعي أن يختلف تأثير الصورة وفقا لاختلاف الأشخاص.

واليك أمثلة من بعض هذه الصور التي هزنتى شخصيا إلى درجة أنستنى السياق الذى وردت فيه:

آثار الأقدام فى الوحل والذى سرعان ما تمتلئ بالماء فى فيلم (العماق Giant لجورج ستفنز George Stevens ، ١٩٦٥). يد جريجورى بيك وهى تبحث عن وتقبض على صخرة فى الماء لكى يضرب بها روبرت ميتشوم فى فيلم Cape Fear اخراج ن. لي ثومبسون 1961 J. Lea Thompson ، الزوجة الغاضبة التى تلقى بعلبة البودرة على المرأة ، فينتقم الزوج بأن يلقي على المرأة هو أيضا المسدس الذى كان يعده لقتل زوجته فى فيلم "قبله أمام المرأة The Kiss before the Mirror لجيمس وال James Whale 1933.

بل إن العمل داخل سينما التيار السائد يمكن أن يلتقى ويتواصل مع السريالية فى توجهاته الأخلاقية. والتوجهات الأخلاقية عند السريالية تقوم على مفهوم شرى أخلاقى ، فالسرياليون يرون أن الإنسان قد وضع نفسه ومن معه فى قيود اجتماعية وجنسية وعقلية ، وبالتالي فإن السريالية تهدف إلى تحطيم كل تلك القيود وخلق عالم جديد تكون للرغبة فيه الكلمة الأولى والأخيرة. ومن هذا المنطلق دأب السرياليون على مهاجمة الاستخدام الزائد للعقل والمنطق وحاولوا استعادة التوازن العقلى عن طريق التوصل بالأشكال اللاواعية للمعرفة كالصدفة الموضوعية والمزاح الأسود واللعب والأحلام والخيال الشعري.

وكان احتفاؤهم أكبر ما يكون بما يعرف بالحب المجنون Amour Fou وهم بهذا يعنون العاطفة الجياشة التى تدفع زوجا من المحبين إلى الخروج عن القوانين والأعراف تمرداً منهما على مجتمع غاشم يحول بينهما وبين تحقيق رغباتهما. أما من المنظور السياسى فلقد كان السرياليون أنفسهم يتجهون إلى القوضوية والماركسية اللينينية والروتسكية والاشتراكية المثالية (اليوتوية).

وجوهر للسريالية هو اللجوء إلى الخيال وإعطاء الواقع صبغة جديدة عن طريق مزجه بالخيال. ومع هذا فيجب علينا للتفريق بين الخيال وبين مفهوم آخر يمت له بالقرابة وهو مفهوم الفانتازى. فكيف يرتبط بين الفانتازى وأى تفسير دينى وصوفى للظواهر الخارقة للطبيعة ، ومن ثم فإن هذا المفهوم يرتبط بأشياء غير أرضية كالملائكة

والحياة بعد الموت والروحانية والابتعاد عن الواقع. أما مفهوم الخيال فيرتبط بالدينيوية والمادية والتعبير عن اللاوعى والرغبات "الوجود الكامل" للإنسان.

وسينما التيار تقترب من السريالية أكثر ما تكون في الناحية الأخلاقية من حيث تعبيرها عن الحب وهو ما يعبر عنه بريتون فيقول:

"إن أكثر الأشياء خصوصية في الكاميرا هي بلا شك تلك القدرة على إعطاء قوى الحب شكلا ملموسا ، فعلى الرغم من كل شيء فإن هذه القوى تظل ضعيفة في الكتب وذلك يرجع فقط إلى أنه لا يوجد فيها - أى الكتب - شيء يمكنه أن ينقل لنا ما في نظرة عين من إغراء أو حزن ولا يمكنها أن تنقل لنا ذلك الإحساس الرائع الذي يصيب الإنسان في بعض الأحيان بما يشبه الدوار".

وبالطبع فإن عجز الفنون التشكيلية وقلة حيلتها في هذا المجال من الأمور المسلم بها . وفي اعتقادي أنه ليس بوسع الرسام أن ينقل لنا صورة القلب بكل ما فيها من حرارة وسفونة. لذا فإن السينما هي الوحيدة التي تقدر على بسط نفوذها على هذا المجال ، وفي هذا فقط ما يكفي لأن ندخلها في شعائر التقديس.

أما فكرة الرجل والمرأة الذي جعل كل منهما من الآخر هدفا لشبهه ورغبته والذي يجمعهما ببعضهما الحب الجنوني الصاحب ، وذلك في تحد واضح لمجتمع ظالم يتأمر لكي يفرق بينهما ويضع قيودا على عواطفهما ، أقول إن هذه الفكرة التي تميز مفهوم الحب المجنون عند السرياليين هي كما نرى تمثل رفضا للمفاهيم التحزبية بنفس القدر الذي تمثل به رفضا للمفهوم المسيحي عن الخطيئة.

ويعد فيلم العصر الذهبي حتى الآن أصدق تعبير عن الحب المجنون، وإن كانت بعض الأفلام التجارية قد اقتربت منه إلى حد كبير، ونذكر - من هذه الأفلام Heaven Seventh لغرانك بورزاج (١٩٢٧) و You only live once لـ Fritz Lang (1937) و Dark Passage لـ Delmer (1974) و Claro de Montargis لـ (1952) و Henri Decoin و Died a Thausand لـ Stuart Heisler (1955).

ومن هنا نرى أن الجمع بين الحب والشهوانية خاصية ينفرد بها مفهوم الحب المجنون عند السرياليين وذلك على حد قول كيرو الذي يرى أن هذا الجمع لا يوجد في أي مكان آخر . فإذا وجد الحب لا توجد الشهوانية والعكس صحيح . فإذا لم يكتمل اجتماع هذين الشقين فإن الفيلم لا يكون له أي أهمية بالنسبة لسريالي مثله (راجع مقالة "لشهوانية = الحب). وفي عام ١٩٦٤ كتبت نيللي كيلان مطالبة بوجود مخرجة مسلحة بكاميرا لكي تحطم احتكار الرجال لإخراج الأفلام الجنسية (راجع مقال "على مائدة

المحاربين<sup>(٣)</sup>). والواقع أن الحب المجنون ذو الطابع الارتقائي والذي يحمل في جوهره نوعا من الانتخاب يعطى من شأن المرأة. وفي السينما كان هذا يعنى تقديس نجمات السينما (راجع جاك ريجو Jacques Rigaut ومقاله عن ماى موراي Mae Murray وراجع أيضا مقال جوزيف كورنيل:

(Enchanted Warder Excerpt from a Jaurney Album for Hedy Lamor  
ولقد فعل كورنيل Comell هذا فى فيلم Rose Habart. كما أن السرياليين قد وضعوا  
بطلات الروايات الأدبية فى مرتبة التقديس أيضا ، ومثال على ذلك شخصية ماتيلدا  
Matilda التى أبدعها (M.G.Lewis) ، وكاترين التى أبدعتها اميلى بروننتى Bronte  
Emily وشخصية جراديافا Gradiva من إيداع جنيس، ولعل فيلم Absolute Love  
"Malombra : Darking of" مثال جيد على مظاهر هذا التقديس السينمائى.

مازالت الأفكار السريالية عن السينما فى حاجة إلى مزيد من الاكتشاف. وبالنسبة  
للسرياليين فإن الفيلم السينمائى هو أصدق تمثيل للغة العقل ذات بعدين واع وغير واع  
واللغة السينمائية والإيهام التصويرى هما أقرب الأشياء شيها بعملية التفكير، إلا أن هذا  
لا يبدو واضحا بشكل مباشر إلا فى الفيلم السريالى ، وهذا لا يبعد باقى أنواع السينما من  
الميدان ، حتى وإن شاب هذه الأنواع بعض القصص ، وذلك لأن التفكير الواعى والتفكير  
اللاواعى يستمدان وجودهما من بعضهما البعض ، وحتى أكثر الأفلام اعتمادا على  
الوعى لا يخلو من بعد لاواع فى تركيبه ، والطرق التقليدية الموضوعية فى تحليل الفيلم  
تتطرق فقط إلى تحليل الخصائص الظاهرة فى الفيلم. ويتم النظر إلى المضمون الظاهرى  
باعتباره تمثيلا لنوع من أنواع السينما أو باعتباره ذو وظيفة شكلية فقط أو باعتباره  
تمثيلا على عبقرية الفرد الذى أبدع الفيلم. وهكذا نرى أنه باستعمال الرغبة كما تتجلى  
فى الخيال الشعرى من أجل استحضار الأعماق الخفية للفيلم – بالتحدث إليه وعنه بنفس  
الطريقة التى "يتحدث بها فعلا" – تمكن السرياليون من الإفلات من قبضة هذه النظم  
البورجوازية. ومن أجل هذا الغرض استخرج السرياليون من الفيلم ما احتاجوه من دلائل  
شعرية – ولم يجدوا صعوبة فى هذا فقد كانت أمامهم – وتجاهلوا كل ما لم يجدوا فيه  
فائدة لهم. وهكذا تم تجاوز خطأ التفكير فى السريالية باعتبارها بناءة أو هدامة. وذلك  
لأنه فى نظرياتهم عن السينما وتطبيقاتهم عليها وصل السرياليون إلى النقطة التى لم  
يعد فيها الهدم أو البناء على التقيض من بعضهما البعض فلقد أصبح الهدم بناءا وصار  
التأمل نوعا من أنواع الفعل.

## [٧]

فيما يتعلق بالتفسير الزائف  
لمشروعنا .. والمنتشر بسخف  
بين جمهور العامة.



## تصريح ٢٧ يناير (كانون الثاني) ١٩٢٥\*

فيما يتعلق بالتفسير الزائف لمشروعنا ، والمنتشر بسخف بين جمهور العامة ، إلى جميع القطاعات الناعقة للنقد المعاصر (الأدبية ، الدرامية الفلسفية ، التأويلية ، وحتى اللاهوتية).

نتوجه بما يلي /

- ١- ليست لنا علاقة بالأدب  
إلا أننا متمكنون فعلا ، عند الضرورة من الاستفادة منه كأى شخص آخر.
- ٢- السريالية ليست أداة تعبير جديدة وليست الأداة الأسهل ، ولا حتى ميتافيزيقا الشعر ، إنها أداة التحرر الكلى للعقل ولما يشابهه.
- ٣- إننا مصممون على القيام بثورة.
- ٤- لقد ربطنا كلمة السريالية بكلمة الثورة ، فقط لنظهر الطابع اللامبالي والمنفصل ، وحتى البائس كليا لهذه الثورة.
- ٥- إننا لا نزعم بتغيير أخلاق الناس ، وإنما فى نيقنا أن نظهر هشاشة الفكر وعلى أى أسس مزعومة ، وأى كهوف قد بنينا بيوتنا المهتزة ؟
- ٦- إننا نقذف بهذا التحذير الرسمى بوجه المجتمع / حائروا انحرافاتكم وزلاتكم ، فإننا لن نقفل واحدة.
- ٧- سيجدنا المجتمع ، منتظرين ، عند أى انعطافه فى فكره.
- ٨- إننا متخصصون بالتمرد.  
وليست هناك أية وسيلة قتال، لا نستطيع - عند الضرورة - استخدامها .
- ٩- إننا نقول للعالم الغربى بالأخص / السريالية موجودة. وما ياء النسبة هذه ism المرتبطة بنا؟ السريالية ليست شكلا شعريا. إنها صرخة الذهن فى حالة تكوس إلى ذاته ، وإنها مصممة على تحطيم أغلاله ، حتى إذا تطلب ذلك استخدام الفؤوس.

---

\* من مجلة الرغبة الإباحية "العدد الأول" يناير ١٩٧٣ . باريس.

## توقيع /

اراغون ، ارتو ، جاك بارون ، جوى بوسكيه ، بوافار ، بريتون ، كاريف ، روبير  
ديستو ، ايلوار ، ماكس ارست ، ثيودور فرانكيل ، جيرارد ، ميشيل ليريس ، ليبور ، لويك ،  
جورج مالكين ، اندريه ماسون ، ماكس موريس ، بيير نافيه ، مارسيل تول ، پنجامان  
بيريه ، ريموند كيلو ، فيليب سويو ، ديديه مونثيم ، رولاند توال.



## خطاب إلى البابا\*

لست أنت الذى تعترف ، أيها البابا ، وإنما نحن. فما عليك إلا أن تفهمنا.  
ودع الكاثوليكية تفهمنا أيضا.  
فياسم العائلة والوطن، إنك تحفز على بيع الأنفس / تلك الطواحين المليقة للأجساد.  
نحن نمتلك ممرات كافية للعبور بين أرواحنا وأجسادنا.  
ونمتلك مسافات كافية لغطي أكثر مما تضع قساوستك جلادى عميرة من أكوام  
المذاهب التى لا تنقطع ، تلك التى تدعم كل مخصى العالم الليبرالى بينهم وبيننا.  
فبالنسبة لكاثوليكيك فإن إلهك المسيحى ، والذى هو لا يختلف عن غيره من  
الآلهة، محمل بكل الشرور  
١ - فإنك قد وضعته فى جييك.  
٢ - نحن لا نغير أدنى أهمية إلى قوانينكم الدينية ، فهارسكم ، وخطاياكم ، واعترافاتكم  
وقساوستكم. إننا نفكر بحرب جديدة / حرب عليك أيها البابا .. أيها الكلب.  
فمن قمة إلى قعر رومانيتك المقنعة ، فإن الشيء الذى ينتصر هو كراهية الحقائق  
المباشرة للروح ، ذلك اللهب الذى يحترق فى الدماغ.  
ليست هناك ثمة إله ولا كتاب مقدس ولا إنجيل وليست هناك كلمات لتوقف العقل.  
نحن لا ننتفى إلى هذا العالم. أيها البابا ، أيها المرتبط بهذا العالم ، لا الأرض ولا  
الإله يتكلم من خلاله.  
فالعالم جسيم الروح.  
أيها البابا الملتوى ، أيها البابا الغريب عن النفس.  
دعنا ننغمس فى أجسادنا وأترك أنفسنا.  
ضمن أنفسنا.  
نحن لا نبتقى حافة مبضعك المنور.

---

\* كتب آرتو هذا الخطاب عام ١٩٧٥ ونقلته عن مجلة "الرغبة الإباحية" العدد الأول. يناير ١٩٧٣.

### فضيحة الشعراء \*

إذا بحثنا عن المعنى الأصلي للشعر ، الذى أصبحت تخفيه اليوم بهارج المجتمع التى لا تحصي ، نلاحظ أنه النفس الحقيقى للإنسان. إنه منبع كل معرفة بل إن هذه المعرفة نفسها فى مظهرها الأنقى. فى الشعر ، تتكاثف كل الحياة الروحية للإنسانية. إنه أرض أبدا خصبة ، تحفظ إلى الأبد نخرا من البلور الشفاف وحصاد الغد. ألوهية وصية ذات ألف وجه ، يسمى حب هنا ، وحرية هناك وعلم هنالك. الشعر يظل كلى القدرة ، إنه يغلى غليانا فى رواية الإسكيمو الأسطورية ، يتفجر فى رسالة حب ، يرش ، برشاشه ، فصيلة تنفيذ الإعدام التى ترمى برصاصها ، العامل عند لحظة نفس الثورة الاجتماعية الأخير ، نفس الحرية ، تتألق شرارته فى اكتشاف العالم ، تخور قواه ، وقد نزف دمه ، حتى فى أغنى ما ينتج باسمه.

إن نكرهه ، مدحا يود أن يكون رثاء ، تبرز حتى فى الكلمات المحنطة للنفس ، معتاله الذى يستمع إليه المؤمن أصم أبكم بحثا عن الشعر فى قبر العقيدة ، حيث لم يعد الشعر سوى غبار كاذب. إن مشنعيه ، قساوسة حقا أو زورا ، أكثر نفاقا من كهنوت كل الكنائس ، شهود زور فى كل الأزمنة ، يتهمون به بأنه وسيلة تملص وهروب أمام الواقع وكأنه ليس الواقع نفسه ، جوهره وتمجيده.

لكن ، بما أنهم أعجز من أن يروا الواقع فى كليته وفى علاقته المعقدة ، لا يريدون رؤيته فى مظهره الأكثر مباشرة والأكثر دناءة. إنهم لا يرون سوى الزنا دون أن يعرفوا الحب. يرون قاذفة القنابل دون أن يتذكروا إيكاروس (رجل أسطوري تخلص من سجنه يصنع جناحين والطير بهما) ، يقرءون رواية المغامرات دون أن يفهموا الصبوة الشعرية الدائمة البسيطة والعميقة التى تطمح إلى إرضائها عبثا. إنهم يحتقرون الحلم لحساب واقعهم وكان الحلم لم يكن أحد أوجهه الأكثر إثارة ، يمجدون الفعل على حساب التأمل وكان الأول بدون الثانى ليس مجرد رياضة عديمة القيمة ككل رياضة. قديما كانوا

BENJAMIN PERET. LE DESHONNEUR DES POETES. Mexico 1945 .

عن مجلة "الرغبة الإباحية" العدد الأول ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠. الإصدار الجديد. باريس ترجمة عبد القادر الجنابى.

يقابلون الروح بالمادة، إلههم بالإنسان ، واليوم يدافعون عن المادة ضد الروح.  
فى الواقع إنما يحقدون على الحدث دفاعا عن العقل دون أن يذكروا أنى يتدفق هذا العقل.

لأعداء الشعر ، على مر العصور ، وسأوس تحدثهم بإخضاعه إلى غاياتهم المباشرة .  
، بسحقه تحت إلههم أب ، أخيرا ، بشدة بقيود الألوهية الجديدة السمراء أو "الحمراء" -  
الحمراء ، السمراء ، لون الدم المجفف - ألوهية تفوق سابقتها قسوة وفضاظة ، إن الحياة  
والثقافة ، عندهم تتلخصان فى المفيد وفى غير المفيد ، مع الإضمار بأن المفيد يأخذ  
شكل معول يستعمل لصالحهم. الشعر ، بالنسبة إليهم ، لا يعدو أن يكون ترف الغنى  
أرستقراطيا أو صيرفيا ، وإذا أردت أن يكون "مفيدا" للجماهير ، عليه أن يخضع إلى قدر  
الفنون "المطبقة" فنون "الزخرفة" ، الفنون "المزلية" ، الخ.

بيد أنهم يشعرون بالغريزة ، إن الشعر هو نقطة الارتكاز التى كان ينشدها  
ارخميدس ، ويخشون أن العالم إذا رفع سوف يسقط على رؤوسهم. وهذا يفسر طموحهم  
إلى تحقيره ، إلى تجريده من كل فاعلية ، من كل قيمة عظيمة ، لإعطائه دورا مؤاسيا ،  
نفاقا هو دور الراهبة. على أنه لا ينبغي للشاعر أن يغذى عند الآخرين رجاء وهميا ،  
إنسانيا كان أم سماويا ، ولا أن يعجز الأذهان يحقنها بثقة غير محدودة فى أب أو قائد  
يصبح كل نقد يوجه إليه تدنيسا. بل ، بالعكس ، عليه هو أن يتكلم الكلام المدنس دوما  
والسباب المستمر.

على الشاعر أولا أن يعى طبيعته ومكانته فى العالم ، وعليه ، كمكتشف لا يعتبر  
الاكتشاف سوى وسيلة لبلوغ اكتشاف جديد، أن يكافح بدون هوادة الآلهة الشالة الواقفة  
وقفة العنيد لإبقاء الإنسان على عبوديته حيال القوى الاجتماعية والألوهية المتضافرة  
والمكتملة. سيكون إذن ، ثوريا ، لكن ليس من أولئك الذين يعارضون طاغية اليوم ،  
المشؤوم فى نظرهم لأنه لا يرفع مصالحهم ، ليمدحوا كمال ظالم الغد الذى نصبوا  
أنفسهم خدما له. كلا ، إن الشاعر يناضل ضد كل اضطهاد. اضطهاد الإنسان للإنسان أولا  
واضطهاد فكر الإنسان من العقائد الدينية ، الفلسفية والاجتماعية. يناضل لكى يبلغ  
الإنسان معرفة نفسه ومعرفة الكون معرفة كاملة. ولا ينجم عن ذلك أن الشاعر يرغب فى  
جعل الشعر فى خدمة عمل سياسى ولو كان ثوريا. بيد أن شاعريته تجعل منه ثوريا ،  
عليه أن يناضل فى كل ميدان. فى ميدان الشعر بوسائل خاصة بالشعر ، وفى ميدان  
العمل الاجتماعى ، دون أن يخلط ، أبدا ، ميدانى العمل. وإلا أعاد الالتباس الذى ينبغى

تدبيره ، ومن ثم يبطل أن يكون شاعرا ، أي ثوريا.

إن الحروب مثل الحرب التي نقاسيها ، ليست ممكنة إلا بفضل تضافر كل قوى الارتداد ، إنها تعنى ، فيما تعنى ، توقف التقدم الثقافى الذى تحبطه هذه القوى الارتدادية المهددة من طرف الثقافة.

إن هذا لأوضح من أن نلج عليه. عن هذه الهزيمة المؤقتة للثقافة ، ينجم حتما انتصار روح الرجعية ، وفى مقدمة ذلك انتصار الظلامية الدينية وهى التتويج الضرورى لكل الرجعيات. يجب أن نعود إلى أمد بعيد فى التاريخ لنجد حقبة توكل فيها رؤساء الدول على الله ، على العناية الإلهية ، الخ. كما يقطعون الآن. لا يكاد تشرشل يلقى خطايا واحدا دون الاستعانة بالله وكذلك روزفلت. ديجول يستظل بصليب اللورين ، هتلر لا يفتأ يستند على العناية الإلهية ، والكهنة على اختلاف كنائسهم يشكرون الرب من الصباح إلى المساء على جوده عليهم بستالين.

إن موقفهم ليس مظهر شذوذ وإنما تكريس حركة ارتدادية عامة. وفى الوقت ذاته تعبير عن ملهمهم. لقد كان خوارنة فرنسا إبان الحرب السابقة يصرحون بأبهة أن الله ليس ألمانيا، فى حين أن رفاقهم فى الدين على الجهة الأخرى من الراين كانوا يطالبون له بالجنسية الجرمانية. كما أنه لم يسبق لكنائس فرنسا مثلا ، أن عرفت عددا من المصلين يضاهى عدد الذين يترددون عليها منذ نشوب الحرب الراهنة (العالمية الثانية). ما هو مأتى انبعاث الإيمان هذا؟ أولا ، اليأس الذى تسببه الحرب والبؤس العام. لم يعد الإنسان يرى أى مخرج على الأرض لوضعه الشنيع أو لا يرى بعد ، ويبحث فى سماء وهمية عن عزاء لمصائبه المادية التى تفاقم من جراء الحرب بصورة مهولة. ولئن كانت شروط الإنسانية المادية ، التى أحدثت الوهم الدينى المعزى ، ملطفة ، فى حقبة عدم الاستقرار المسماة سلما ، فإنها لم تنقرض وظلت تطالب بإرضاء حاسم.

كان المجتمع يشهد انحلال الأسطورة الدينية البطيىء ، دون أن يجد له بديلا غير سكارين.

مدنية الوطن أو الزعيم.

إن البعض ، أمام هذه البدائل الوهمية ، بفضل الحرب وشروط تطورها يبقون فى حيرة ، بدون أى ملاذ سوى مجرد الرجوع إلى الإيمان الدينى. إن الذين وجدوا هذه البدائل غير كافية وعتيقة ، قد فتنوا إما عن إبدالها بمواد أسطورية جديدة وإما عن إحياء الأساطير القديمة. ومن ثم التآليه العام فى العالم ، للمسيحية من جهة وللوطن والزعيم

من جهة أخرى.

لكن الوطن والزعيم مثل الدين ، الذى هما أخوان له ، ومنافسان فى الوقت ذاته ، لم يعد لهما الآن وسيلة للسيطرة على العقول سوى وسائل الإجبار. إن انتصارهم الراهن نتيجة سياسة النعامة ، لا يعبر البتة عن انتصارهم الباهر بل هو نذير نهايتهم المدممة. انهضات الله ، الوطن ، والزعيم هو أيضا نتيجة التشويش الأقصى المستولى على العقول الذى ولدته الحرب. ورعاه المستفيدون منه، وبالتالى فإن الاختمار ذهنى الذى ولده هذا الوضع يقى بقدر الاستسلام إلى التيار ، ارتداديا تماما ، ومطبوعا بضارب سلبى.

إن منتجات هذا الاختمار تظل رجعية ، سواء كانت "شعر" دعائية فاشستية أم مضادة للفاشية أم نجيدا دينيا. أنها بمثابة المواد المثيرة للشهوة الجنسية التى يتناولها العجائز ، فهى لا تعيد للمجتمع قوة عابرة إلا لتسحقه سحقا أفضل .

هؤلاء "الشعراء" لا يشبهون فى شئ الفكر المبدع الذى تميز به ثوريو ١٧٩٤ (بفرنسا) أو ثوريو روسيا ١٩١٧ ، مثلا ، ولا فكر المتصوفين أو الهرطقة فى القرون الوسطى ، إذ أن مهمتهم هى إحداث حماس زائف لدى الجماهير ، بينما كان أولئك الثوريون والمتصوفون نتيجة حماس جماعى فعلى وعميق ، كان كلامهم ترجمة لـ كانوا إذن يعبرون عن تفكير وأمل شعب بأكمله متشبع بنفس الأسطورة أو بحركة نفس الاندفاع ، فى حين أن "الشعر" الدعائى يصبو إلى إرجاع للقليل من الحياة إلى أسطورة تلفظ آخر أنفاسها. فهو ، كأناشيد مدنية ، له نفس المهمة التنويمية لمعلميه الدينيين الذين ورث عنهم مباشرة وظيقتهم المحافظة ، فلئن كان الشعر الأسطورى ثم الصوفى يخلق الألوهية فإن النشيد الدينى لا يعدو أن يستغل هذه الألوهية. كذلك فإن فائز العام الثانى (للثورة الفرنسية) أو ثائر ١٩١٧ كان يخلق المجتمع الجديد بـ"بَيْتِنا الوطنى" والستالينى اليوم يستغلان ذلك المجتمع.

إن مقابلة ثوار العام الثانى وعام ١٩١٧ بمتصوفة القرون الوسطى لا تعنى البتة أننا نضعهم على نفس الأرضية ، لكن الفصل الأول ، بمحاولتهم إنزال فردوس الدين الوهمى على الأرض يبدون نفس التصيرورة السيكلوجية التى نكتشفها عند الفصل الثانى. بيد أنه ينبغي أن نميز بين المتصوفين الذين ينزعون رغم إرادتهم إلى تعزيز الأسطورة ويهيئون بشكل لإرداء الشروط التى تؤدى إلى اختزال الأسطورة إلى عقيدة (دوجما) دينية ، وبين الهرطقة الذين ظل دورهم الفكرى والاجتماعى ثوريا على الدوام.

إذ أنه يضع موضع الشك ، المبادئ التى ترتكز عليها الأسطورة لتتحفظ وتصبح عقيدة (دوجما). فلئن كان المتصوف الأرثوذكسى (ولكن هل يمكن الحديث عن متصوفين أرثوذكس؟) يعبر عن تقليد نسبي ، فإن الهرطقى بالمقابل يعبر عن معارضة حيال المجتمع الذى يعيش فيه.

لم يسبق إذن من يستحق نفس الحكم الذى خص به فرسان الوطن والزعيم إلا القساوسة ، إذ أنهم يشاطرونهم نفس المهمة الطفيلية حيال الأسطورة. ولا أريد مثالا على ما سبق سوى ذلك الكراس الصغير الذى صدر أخيرا فى "ريودى جانيرو" بعنوان "شرف الشعراء" والذى يحتوى على مختارات شعرية نشرت سرا فى باريس أثناء الاحتلال النازى. ليس فى هذه المختارات قصيدة واحدة تتجاوز المستوى الغنائى الذى يميز الإعلان الصيدلى.

وليس من باب الصدف أن معظم مؤلفيها قد اعتقدوا أنه عليهم الرجوع إلى القافية والبحور الشعرية الكلاسيكية. فالشكل والمضمون يحتفظان حتما بعلاقة جد وثيقة ، وفى هذه "الآليات" يتفاعلان تفاعلا يؤدى بهما إلى سياق جنونى نحو أسفل درجات الرجعية. إنه لذو دلالة كبرى أن معظم هذه النصوص تجمع جمعا وثيقا بين المسيحية والقومية وكان أصحابها أرادوا أن يبينوا أن العقيدة الدنيوية والعقيدة القومية تنبعان من نفس المنبع ، ولهما نفس الوظيفة الاجتماعية. حتى عنوان الكرّاس "شرف الشعراء" ، معتبرا بالنظر إلى محتواه ، يأخذ معنى غريبا عن كل شعر.

يتمثل شرف هؤلاء "الشعراء" ، عند آخر التحليل ، فى أنهم يبطلون أن يكونوا شعراء ليصبحوا وكلاء إعلان. (...)

أراغون المعتاد على الطاعة العمياء والبخور الستالينيين لم ينجح نجاح "الشاعرين" الأولين<sup>(٥)</sup> فى التوحيد بين الله والوطن. فهو لا يمجّد الله إلا تملصا ، إن صح التعبير ، ولا نظفر إلا بنص يحسده. عليه صاحب الأنشودة الإذاعية الفرنسية.

UN MEUBLE SIGNE LEVITAN EST GARANTI POUR LONGTEMPS.

(إعلان يقول أثاث من صنع ليفيتان مضمون لزمّن طويل).

---

(٥) هنا مقطع لم ير الجنايى ضرورة ترجمته ، ويتحدث فيه ببريه عن الشاعرين ارماسون وبيير ايمانويل ، ويورد نماذج من "شعرهما" .. إلا أن الجنايى يصفهما بالكليين .. وكنت أود أن أحصل على النص الأصلي لتكملة هذا الفراغ ، ولم أتمكن ، فاكثفت بترجمة الجنايى.

لكن ايلوار ، الوحيد بين كل المشتركين فى هذا الكراس الذى كان شاعرا يوما ما ،  
هو الذى نجح فى كتابة الترتيل المدنى الأكثر اكتمالا.

فوق كلبى النهم والرقيق

فوق أذنيه المنتصبتين

فوق ساقه الرعناء

أكتب اسمك.

فوق مقفز بابى

فوق الأشياء المألوفة

فوق موجة النار المباركة

أكتب اسمك ...

يمكن أن نلاحظ عرضا أن الشكل الترتيلى بارز بوضوح فى أغلبية هذه "القصائد"،  
لا ريب أن ذلك ناتج عن فكرة الشعرية والانتخاب التى يفترضها هذا الشكل وعن التقدير  
الانحرافى للشفاء الذى ينزع الترتيل المسيحى إلى تمجيده لاستحقاق النعيم السماوى.  
حتى أراغون وإيلوار والملحدين قديما ، ظننا أن عليهما استحضر "القديسين والأنبياء"  
واللجوء إلى الترتيل ، للاستجابة إلى الشعر المشهور "الخوارنة معا" بلا شك.

فى الواقع أن جميع المشتركين فى هذا الكراس ينطلقون دون أن يقرؤا بذلك ، لا سرا  
ولا جهرا ، من خطأ ارتكبه "جيببوم ابوللينير" ويضخمونه. لقد أراد ابوللينير أن يعتبر  
الحرب موضوعا شعريا. لكن إذا كان يمكن للحرب ، بصفتها صراعا مجردا من كل روح  
قومية ، أن تبقى عند اللزوم موضوعا شعريا ، فإن الأمر يختلف تماما عندما تكون أمام  
شعار قومى ، حتى ولو كان الوطن المعتبر متعرضا إلى اضطهاد وحشى على يد النازيين  
مثل فرنسا. ذلك أن طرد العدو الجائر والدماية اللازمة لذلك يعودان إلى العمل السياسى،  
الاجتماعى أو العسكرى ، حسب مباشرة هذه المهمة بطريقة أو بأخرى.

وفى كل الحالات للشعر أن يتدخل فى هذه القضية إلا بطريقته الخاصة ، بمدلوله  
الثقافى نفسه ، حتى ولو وجب على الشعراء أن يشاركوا بصفتهم ثوريين فى دحر الخصم  
النازى بطرق ثورية ، دون أن ينسوا أبدا أن هذا الاضطهاد يطابق أمنية معطنة أو مخفية

لدى جميع الأعداء - أعداء الداخل أولاً ثم الأعداء الأجانب - أعداء الشعر مفهوماً كتحريض شامل للروح الإنسانية. ذلك أن الشعر ، كى نحاكى ماركس ، ليس له وطن فهو يضرب بجذوره فى جميع الأزمنة وجميع الأماكن.

إن الحديث يطول عن الحرية التى كثيراً ما وردت فى تلك الصفحات. أولاً عن أية حرية يتكلمون ؟ ترى عن حرية عدد ضئيل فى استغلال مجموع السكان ، أم عن حرية هؤلاء السكان فى الانتقام من هذه القلة ذات الامتيازات ؟ أمى حرية المؤمنين فى فرض إلههم وأخلاقهم على المجتمع برمته ؟ أم هى حرية هذا المجتمع فى رفض الله ومسح فلسفته وأخلاقه ؟ الحرية تشبه "شراقة هواء" على حد قول اندريه بروتون ، وكى تؤدى شراقة الهواء هذه دورها عليها أولاً أن تذهب بكل روائح الماضى العفنة التى يعج بها هذا الكراس. مدامات أشباح الدين والوطن المؤذية تصدم المجال الاجتماعى والفكرى، أيا كان القناع الذى تستتر خلفه ، لا يمكن تصور أية حرية. أن الطرد المسبق لهذه الأشياء شرط من الشروط الرئيسية لبداية عهد جديد.

وكل قصيدة تمجد "حرية" غير محددة قصداً ، عندما لا تكون موسومة بصفات دينية أو قومية ، تبطل أولاً أن تكون قصيدة ، وبالتالي تشكل حاجزاً فى طريق التحرر الكامل للإنسان، إذ أنها تغالط هنا الإنسان عندما تشير عليه بـ "حرية" تخفى قيوداً جديدة. وعلى النقيض ، إن نفسا من الحرية الكاملة والفاعلة تتصاعد من كل قصيدة أصلية ، حتى وإن لم ترد هذه الحرية فى مظهرها السياسى أو الاجتماعى ، ومن ثم فإنها تسهم فى التحرر الفعلى للإنسان.



## كلمة في مؤتمر الكتاب

ليس من قبيل الصدفة ، حقاً ، أن نجتمع في شهر حزيران ١٩٣٥ في هذه القاعة ، وأن يدور ، لأول مرة في باريس نقاش كهذا. وهذا النقاش لا جدوى من محاولة التفاوض عن الأسباب التي دفعت إلى وقوعه في هذه الظروف الخاصة زماناً ومكاناً. ومن الخطأ أن ندعى التهرب في النقاش من كل المسائل الأخرى التي لا تخص بالتحديد الوسائل الكفيلة بالدفاع عن الثقافة. وإلا فلن ينجم عن ذلك غير التكهات التنتة. على العكس ، فلنؤكد أن هذا النقاش يحدث غداة توقيع المعاهدة الفرنسية السوفيتية وتصريح ستالين الذي اعترفت "كومانيته" ( جريدة الحزب الشيوعي الفرنسي ) بأن القبول به ، قسراً ، صعب وأليم ، وبأنه يدور دور الرد. ليس بوسع أي إنسان لم يفقده الحماس السياسي نزاهة أحكامه إلا أن يدين ، في اعتقادي ، الوسائل المستعملة لإحداث تغيير كامل بين ليلة وضحاها في الرأي العام بهذا الصدد ، في الاتحاد السوفيتي وفرنسا. كم سعوا طوال سنين أن يعيدونا على فكرة اعتداء محتمل على الاتحاد السوفيتي من قبل فرنسا!.. فرنسا البلد المستفيد في الدرجة الأولى من معاهدة فرساي (وكيف نكف عن المطالبة بإعادة النظر في هذه المعاهدة الجائرة؟) .. يعيدونا على فكرة فرنسا المسلحة خير تسليح، فرنسا ذلك البلد الأكثر إمبريالية والذي كان احتضن بغياء ذلك الوحش الهتلري الخ... أليست فرنسا تلك عينها التي نراها فجأة "مبهرة" منذ قليل أمام الضمير العالمي بل نراها اليوم مدعوة إلى تعزيز تسليحها مقابل مساعدة فرضية قد تقدمها للاتحاد السوفيتي في حال اندلاع الحرب؟ وبخصوص هذه النقطة كل شيء يبرهن أن ما يطلب منا ليس موافقتنا إنما خضوعنا. إذا كان التقارب الفرنسي - السوفيتي مفروضاً في المرحلة الحالية على حكام الاتحاد السوفيتي كضرورة وكضرورة شاقة. وإذا كان على الثوريين أن يقتنعوا بهذه الضرورة كما اقتنعوا كرهاً منذ سنين بضرورة "السياسية الاقتصادية الجديدة" فليس عليهم أن يقادوا كالعميان ولا أن ينقادوا بمتعة إلى تضحية أكبر مما يطلب منهم. حذار من التبعية للمتجذرة! إذا كان التقارب الفرنسي - السوفيتي ضرورة مفروضة ، فالوقت أبعد ما يكون عن التخلي عن حاستنا النقدية. إنما يتحتم علينا مراقبة الشروط

الإلزامية لهذا التقارب بإمعان، وحيث إن فرنسا البرجوازية مهتمة به ، فلنكن حذرين :  
بصفتنا مثقفين علينا بالأخص أن نظل حذرين تجاه الأشكال التي يتظاهر بها تقارب  
فرنسا الثقافي مع الاتحاد السوفيتي.

لماذا؟ من المسلم به أننا ندعم فكرة المشاركة الوثيقة بين البلدين على الصعيدين :  
العلمي والفني. نحن لم نكف قط عن القول بأنه ، حسب أقوال لينين ذاتها ، إذا كان على  
الثقافة البروليتارية "أن تظهر كنتيجة طبيعية للمعارف التي انتزعتها البشرية تحت نير  
رأس المال وتحت نير الإقطاع" ، فإنه يتحتم على الكاتب السوفيتي الاطلاع الدقيق على  
الأدب الغربي بما فيه الأدب المعاصر ، مثلما يتحتم على الكاتب الثوري في الغرب  
الاطلاع بإمعان على الأدب السوفيتي وكما أن على نظرة هذا الكاتب الغربي أن تشمل ما  
دعاه "رومان رولان" : "اللوحات الكبيرة التي تعكس الحياة الاجتماعية في أهم الروايات  
السوفيتية". والتي هي مدارس للنشاط ، كذلك على الكاتب السوفيتي أن يتابع الاطلاع  
على ما يدعوه "رومان رولان" بـ "أقطار الحياة الداخلية" التي يعكسها الأدب الغربي. وخير ما  
يصور هذا الوضع هو أن يكون "رومان رولان" في مجال بحثه عن "دور الكاتب في  
المجتمع الحاضر" قد خلص إلى هذه النتيجة المقتضية:

— قال لينين: "يجب أن نعلم".

— قال غوته : "يجب أن ننشط".

ولم تناد السريالية بغير ذلك . إلا أن سعيها اتجه بكليته نحو حل جذلي لهذا  
التناقض. سبق وأن كتبت في العام ١٩٣٩ "أن الشاعر الآتي سيتخطى الفكرة المثبطة  
للعزيمة.. فكرة الطلاق بين الفعل والحلم، وأنه (الشاعر) سيحافظ مهما كلف الأمر ، على  
ازدواج صيغتي العلاقة البشرية: "الوعي الموضوعي بالحقائق وتطور هذه الحقائق  
الداخلية بصيغته السحرية (... السحرية حتى إشعار آخر .. السحرية عبر الشعور الشخصي  
من جهة والشعور الكوني من جهة أخرى)... وإن تحطم هذا الازدواج يصبح أتمنى الإنجازات  
البشرية حبراً على ورق". ولكن هذا التأويل للنشاط والحلم ناتجاً، بالأخص ، عن تداخل  
الأدب السوفيتي وأدب البلدان التي لا تزال رأسمالية، في انتظار اندماج هذين الأدبي في  
أدب المجتمع غير الطبقي ، إن هذا التأويل هو كل ما سعيانا ونظل نسعى لأجل تعميقه  
وتكثيف فاعليته.

غير أن هذا الموقف ، الذي طالما تبنيناه ، أردت أنه يحذرنا من الاتجاه الذي قد  
يتخذه التقارب الثقافي الفرنسي — السوفيتي ، حيث تتظاهر الحكومة البرجوازية في هذا

البلد بتبنيه قضية لها ، وحيث نرى ما يجعلنا نعتقد أن هذه الحكومة ستسعى لتحويله (الموقف) للتخلي عن الأفكار التي كان من المهم - حتى هذه الأيام الأخيرة - أن يظهر الثوريون إصرارهم على التمسك بها .. وحالما تسعى الحكومة ، عن طريق تبادل السلع الثقافية المطمئنة من أجل أن تسد ضربة لمعنويات الطبقة العاملة. فما هي ، فرنسا ، فجأة في زخم التناقضات التي لا مفر لفرنسا منها شأنها في ذلك شأن سائر الأمم الرأسمالية ، هاهي فرنسا تسترد بكارتها .. وهاهو السيد "لافال" يعود حاملاً في يده وثيقة التواطؤ - هاهي فرنسا التي ستمكن من تقمص مظهر الأخت البكر تجاه الجمهورية السوفيتية ، بل وبالتأكيد مظهر الحامي: لم تكن الإمبريالية الفرنسية بحاجة إلا لمثل هذا القناع لتبالغ في العجرفة. أما على الصعيد الثقافي - إذا صح القول - فلتتوقع من قبل أجهزة الدعاية في وزارة الخارجية أن تنتهز هذه الفرصة لتغمر الاتحاد السوفيتي بسيل من اللؤم والأقذار التي تخزنها فرنسا من أجل الشعوب الأخرى على شكل مجلات وكتب وأفلام وجولات "الكوميدي فرانسيز". لن يسعدنا أن يلحق كل هذا بالأعمال الكاملة "لموباسان" ومسرحيات "سكريب" أو "كلوديل" و "ولويس فرونو" التي سبق وتمكنت من التسلل إلى هناك. مختلف هذه الاعتبارات مجتمعة تفرض علينا أن نكون على أهبة الاستعداد.

نعلن حالة الطوارئ هذه حيث من خلال محاولة التبرير للتخلي عن بعض أقدم الشعارات البلشفية يبدو لنا أنه قد حصل الكثير من التسرع ، كما يبدو لنا أن أخطاء قد ارتكبت وقد تكون لها نتائج خطيرة. ومن وجهة نظر ماركسية ، فإن قراءة ما يلي في "الأومانيتيه" يدفع الفكر إلى حيرة: "إذا كان البروليتاريون ليس لهم وطن على حد قول ماركس، فإن كل ما لدى الأمميّين للدفاع عنه حالياً هو تراث فرنسا الثقافي ، إنها الثروات الفكرية المتراكمة بفضل كل ما أنتجه فنانونها وصناعها وعمالها ومفكروها". من يمكنه ألا يرى في ذلك خلافاً أكيداً لفكر ماركس ، محاولة تجديد فكرة الوطن الذي نجد له تعريفاً لا بأس به في آخر فقرة من الجملة التي استشهدت بها؟ إن تلك الجملة تصرح تماماً بأنه يقترب على العامل الفرنسي أن يدافع عن التراث الثقافي الفرنسي، بل والأبشع من ذلك ، فإنه لا يخفى على أحد أن هذا التراث يجب الدفاع عنه ضد ألمانيا ، وفي الوقت الذي لتضح من وقائع الحروب الأخيرة جميعها أنه لا يمكن تحديد من هو المعتدى فإنهم يعملون لتهئية البروليتاريا الفرنسية على تحميل ألمانيا مسؤولية بكاملها في حرب عالمية أخرى. إنهم بذلك يقومون بتأليب البروليتاريا الفرنسية ضد

البروليتاريا الألمانية كما حدث عام ١٩١٤. نحن السرياليون "لا نحب وطننا". بصفتنا كتاباً وفنانين ، سبق وقلنا أننا لا نود قطعاً رفض تراث الأجيال الأدبي ، ويؤسفنا اليوم أن نضطر إلى التأكيد ثانية على أن هذا التراث هو في نظرنا تراث دولي يجعلنا مدينين للفكر الألماني بقدر ما نحن مدينون لأي فكر آخر . بل أكثر من ذلك يمكننا القول بأننا وجدنا قبل كل شيء في الفلسفة الألمانية الترياق الفعال الوحيد ضد سم العقلانية الإيجابية، السم الذي مازال ينشر الدمار هنا ، وما هذا الترياق سوى المادية الجدلية باعتبارها نظرية عامة للمعرفة. اليوم كما في الماضي ، مازلنا ناعمين على العقلانية الإيجابية وهي النظرية التي حاريناها ثقافياً وسنظل نحاربها كعدو رئيسي لنا.. كعدو لنا في صميم بلادنا. ولا نزال نعارض بإصرار كل مطالبة بتراث فرنسا الثقافي قد يتقدم بها شخص فرنسي كما نعارض أي إحياء للشعور الفرنسي داخل فرنسا.

أما نحن فنرفض أن نعكس في الأدب وكذلك في الفن تلك الردة الأيديولوجية التي تجسدت مؤخراً ، داخل المعسكر الثوري بفرنسا، في ترك أشعار تحويل الحروب الإمبريالية إلى حرب أهلية. على أنه يبدو لنا زعماً باطلاً أن تكون تلك الحرب التي قد تنشب بين ألمانيا من جهة وفرنسا والاتحاد السوفيتي من جهة ثانية حرباً غير إمبريالية (كما لو أن الإمبريالية الفرنسية بإمكانها ، من موقع تعالفاً مع موسكو ، أن تتخلى فجأة عن هويتها ؛ وهل يجب التسليم بأن حرباً كذلك قد تكون نصف إمبريالية؟) فنحن لن نعمل على خلق الفكر الألماني بتغيير موقفنا تجاه التراث الثقافي الفرنسي ، ذلك الفكر الألماني الذي قلنا إنه كان بالأمس فعالاً للغاية ، والذي منه ولاشك سيتكون الفكر الألماني الثوري في المستقبل. وانطلاقاً من وجهة النظر هذه نصدق دون تحفظ على بيان ٢٥ مارس ١٩٣٥ الذي أصدرته لجنة الوعي للمثقفين ضد كل رجوع إلى "الوحدة المقدسة". نحن نشاطر لجنة الوعي رأيها بأنه ليس من خير الطرق ، لإقناع الشعب الألماني ، أن نقول له إن "متلر" هو الوحيد بين الحكومات الرأسمالية والفاشية الذي يريد الحرب!.. نطلب ألا تقصى ألمانيا لأي عذر كان ، عن المناقشات الدولية القادمة من أجل السلم ونزع السلاح. لن نعمل من أجل خلق الفكر الألماني، وسنقاوم ذلك خاصة وأنه قد يستعمل لترويج الشعور بحتمية الحرب. حرب سيقابلها العمال الفرنسيون حينئذ بسرور حيث لن يتقدمهم العلم "المثلث" الألوان فسبح ، وإنما العلم المثلث الألوان إلى جانب العلم الأحمر.

إن الخط الذي تبنيناه منذ عشر سنوات لسنا ننوي تحويله بهذه المناسبة. لقد سبق وقلنا إن طموحنا هو تبيان الاستعمال المجدي للممكن للتراث الثقافي في عصرنا وفي

الغرب.. فى ميدان الشعر وفى ميدان الفن ، أى فى موقعنا الرئيس فما زلنا نعتقد : أولاً أن هذا التراث الثقافى يجب أن يكون البحث عنه متواصلاً ، ثانياً يجب فصل ما يمثل فيه عبئاً لا فائدة له ، بقصد التخلص منه. وثالثاً أن القسم الوحيد المقبول لتلك البقية يجب أن يستعمل. ليس فقط كعامل فى التقدم البشرى ، بل أيضاً كسلاح يُشهر عند انحطاط المجتمع البرجوازى ، لينقلب عليه حتماً. ولكى ننشور فى متاهة التحف التى أنجزتها البشرية ، نجد فى حكم الأجيال القادمة مرشداً لا بأس به لأن فكر الإنسان وإن يتقدم بحذر فهو دوماً يسير قدماً. ليس المقصود استبدال الحقائق بالأمانيات: إن التحفة الفنية بغض النظر عما يتكون منه "محتواها الجلى" تحيا طالما بقيت مثيرية للعاطفة وطالما يتغذى منها يوماً بعد يوم إحساس يصبح أكثر فأكثر إحساساً عاماً. هذه الحال تنطبق على إنجاز شعري كديوان "بودلير". لأنى لا أعتقد أن الإعجاب به سيتوقف على الإكبار لدى أجيال حديثة من الشعراء ، حتى السوفيتيين منهم. لا يمكن أن تظهر لنا هذه الخاصية ، التى تتجلى بها فى فترات متباعدة بعض التحف الفنية. إلا كنتيجة لوضعها الخاص جداً داخل الزمن، كنتيجة للدور الذى تلعبه كرمز فى مقدمة تلك السفينة المكونة من الظروف التاريخية التى حررتها. إن هذه الإنجازات الفنية تحقق توازناً تاماً بين الخارجى والدخلى: هذا التوازن الذى يهبها (أى التحف الفنية) الأصالة ، موضوعياً ، هذا التوازن الذى يجعلها تتابع نجاحها الباهر دون أن تمسها المتغيرات الاجتماعية. إن التراث الثقافى بالشكل الذى يردنا ، هو قبل كل شيء مجموع هذه التحف ذات "المضمون الخفى" الفنى فوق العادة. هذه التحف، وهى اليوم فى الشعر مؤلفات "نرفال" و"بودلير" و"كوتريامون" و"جارى" وليست ككل تلك التحف الكلاسيكية "المزعومة" - إن الكلاسيكية التى انتقامها المجتمع البرجوازى لنفسه ليست كلاسيكيتنا - هذه التحف تبقى قبل كل شيء "مُبشرة" وشعاعها يزداد بلا انقطاع بشكل يجعل للتصدي لها مستحيلاً من قبل أى شاعر معاصر. لا يمكن دراسة الأدب خارج تاريخ المجتمع وخارج تاريخ الأدب ، بل كذلك لا يمكن إنتاج الأدب ، فى أى عصر ، ما لم يوفق الكاتب بين هذين الفرضين المستقلين كلياً: تاريخ المجتمع حتى الزمن الحاضر وتاريخ الأدب حتى الزمن الحاضر. أما فى الشعر فإن إنجازا كديوان "رامبو" خير مثال على ذلك ، ومن وجهة نظر المادية التاريخية ، يجب على الثوريين المطالبة به وتبنيه ، ليس بصورة جزئية وإنما بحذافيره. بلغنى أنه فى آخر إحياء لتذكرى شهداء الكومونة مرت جمعية الكتاب الثوار فى باريس أمام حائط الشهداء حاملة لافتة كتب عليها : "إلى أعضاء الكومونة : رامبو كوريه فلورنس". إن

الإتيان باسم رامبو تصرف تعسفى. على الثوريين ألا يجابهوا خبث أعدائهم بالمثل. إنه تزوير للحقيقة أن يصور لنا "رامبو" - الشاعر والإنسان الذى كان فريسة مجموع مشاكله - وكأنه توصل فى أيار ١٨٧١ إلى إدراك دوره .. ذلك الإدراك الذى قد يمكن معه التعريض بإدراك المعاصرين الباحثين فى قضايا الشعر. وأن يتم مثل هذا التزوير ، أو يُزعم بلا حياء أن "رامبو" قد أدرك الصمت وذلك لنضوب المستمعين! - بمثل هذه الطريقة وبالتلاعب بالآلفاظ قامت فى الماضى محاولة لجعلنا نخلط بين مؤلف أناشيد المالدور والمعرض البلانكى "فيليكس دو كاس" - كل ذلك من قبيل شهادة الزور. من ألف باء الشجاعة لدى الثورى أن يفضل الحياة على الأسطورة. إن "رامبو" الحقيقى آنذاك ، والذى كان بلا شك متعاطفاً مع القضية الثورية، هو ليس فقط مؤلف زيدا جان - ماريس ، وإنما كذلك مؤلف "القلب المسروق" وكما أنه ليس - كما يود البعض إقناعنا - ذلك الشاب المحسوب على "قناصة الثورة" فى ثكنة بشارع "بابلون" بل هو كذلك الإنسان المهتم إلى أقصى حد الاهتمام بقضايا تبدو خارج إطار الثورة ، "رامبو" كما يتجلى بوضوح كبير فى الرسالة المعروفة بـ "رسالة العراف" المؤرخة فى ٥ مايو ١٩٧١ وهذا التاريخ مميز بما فيه الكفاية.

فى المرحلة الراهنة ، من أولى واجباتنا الثقافية .. أولى واجباتنا على الصعيد الأدبى هى حماية هذه التحف (المشبعة بالنسخ) لتتقى شر كل تزوير "يمهى" أو "يسارى" قد يؤدى إلى النيل من قيمتها . وإذا كنا طرحنا على سبيل المثال رسالة رامبو فليكن معلوماً أننا قد نعطى أولوية كذلك لمؤلفات "دى ساد" أو ، مع شىء من التحفظ ، مؤلفات "فرويد" . وليس ثمة قوة ترغمننا على إنكار مثل هذه الأسماء ، كما أنه ليس ثمة من قوة تستطيع إرغامنا على إنكار أسمى ماركس ولينين.

من موقعنا هذا ، ندافع عن فكرة هى أن عملية تفسير العالم ينبغي أن ترتبط بعملية تغيير العالم ، ويتربط على الشاعر والفنان أن يتعمقا فى مشكلة الإنسان من كافة الوجوه. وهذه الفكرة إن هى إلا المسيرة اللامحدودة لأفكارهم والتى تحمل إمكانية تغيير العالم : وهذه المسيرة - باعتبارها نتاجاً متطوراً للبنية الفوقية - لا يمكنها إلا أن تعزز ضرورة تغيير اقتصادى لهذا للكون. نحن نعارض فى الفن أى مفهوم رجوعى إلى الخلف يرمى إلى مجابهة الشكل بالمضمون بقصد توضحية أحدهما من أجل الآخر. إن تحول الشعراء الحقيقيين اليوم إلى الشعر الدعائى - المنسلخ عنهم - ذلك التحول قد يعنى بالنسبة لهم إنكاراً لعوامل الشعر التاريخية. إن الدفاع عن الثقافة هو قبل كل شىء أن

نأخذ على عاتقنا المصالح التي لا يقوى عليها تحليل مادي، مصالح ما هو حيوي ومثمر. لن نتوصل بتصريحات مقولية ضد الفاشية والحرب لا إلى تحرير الفكر نهائياً ولا إلى تحرير الإنسان من الأصفاد التي تكبله ولا من الأصفاد الجديدة التي تهدده.. بل بتأكيد أمانتنا الثابتة لطاقة تحرر الفكر ولطاقة تحرر الإنسان اللتين تعرفنا عليهما واللتين نسعى جاهدين كي يُعترف بهما كل على حدة.

"تغيير العالم" كما قال "ماركس"، "تغيير الحياة" كما قال رامبو : هذا الشعاران لهما معنى واحد في نظرنا.

باريس ، يونيو ١٩٣٥

---

« نقلا عن كتيب "الوعي المدني" يوليو ١٩٧٥ . باريس .

## الفكاهة السوداء\*

الفكاهة السوداء للكائن الإنسانى كالتشريح للحيوان. تشق - غالبا دون مخدر - فى حميمية اللحم وفى عمق الأنسجة. إنها تتناول مراحل من الحياة ، ليس فى مظهرها المرئى وإنما فى المجموع العضوى الذى تشكل هذه المراحل جزءا منه.

الفكاهة السوداء ترى الحياة شرائح. تتحدثون عن مناظر طبيعية ، تجاوبكم عن قنوات هضمية. أما فى شأن تلك المسائل المجردة عن النفعية ، كالفكر النظرى ونشاط الإنسان الذهنى ، فإن هذه الفكاهة تفكك طريقة عملها إلى حد أن تتجلى وراء كل ظهور للذكاء ، الخيوط والحيل التى تقف وراءه. الفكاهة السوداء ، من هذه الوجهة ، هى أروع عملية تفكيك للوعى - بل تكاد تكون تفريفا تاما للعبة الدماغية - أتيح للإنسان إعمالها فى نفسه.

\* \* \*

تصدر الفكاهة السوداء عن تساؤل رئيسى حول الوجهة الفعلية لأى شىء. أحقيقة يوجد أى شىء فى مكانه؟ وبأى شرع خصص له هذا المكان؟ وإذا ما قلينا رأسا على عقب - حكاية أن نشهد النتائج - الوظائف المخصصة على حدة لكل مؤسسة ولكل الوسائل المادية ولكل الوسائل الاستعمالية. بعبارة أوجز ، الوظائف المخصصة لآلاف "العكاكيز" التى جد الإنسان فى سبكها حتى يتقدم ، بكل دعة ، نحو الموت؟

من هنا كون الفكاهة السوداء على هذا القدر من عدم الاحترام للتصنيفات المتواضع عليها. إنها والنزعة المحافظة لا تجتمعان. كما أن الفكاهة السوداء ذاك المختبر الفسيح - لغبطة الاختبار لا غير - تسلم التقاليد الموسومة بالمقدسات إلى أسنة اللهب ، الأسنة الأكثر صفاء فى الكيمياء الذهنية.

\* \* \*

---

(١) عن مجلة «النقطة» . العدد الأول ١٥ سبتمبر ١٩٨٢ . باريس .



الهزل ليس الفكاهة السوداء ، التهريج ليس الفكاهة السوداء ، فالفكاهة السوداء لا تحدد لا بانفجار الضحك ولا بالعويل . بالنسبة لهذه المتغيرات لتعابير السحنة الزوغانية هذه ، الفكاهة الحقبة يجب تناولها كإحدى ثوابت السلوك وكقدرة استقبالية لدى الإنسان تجاه ما يحيطه ، طريقة خاصة لرد الفعل تجاه كل ما تنقله الأحاسيس وذلك من الساعة الأولى إلى الأخيرة من النهار ومن الحياة .

\* \* \*

يقول جاك فاشيه بأن "الفكاهة السوداء هي (لدى الشخص) الحس بالا جدوى المسرحية وبدون غبطة قطعاً" . فكرة لو أخذناها منه لأمكننا القول: إن الفكاهة السوداء هي الحس بكل المقبل من ألا جدوى في حياة تنقصها الغبطة الكافية .

هكذا نرجع ، على أقل تقدير ، من المناطق الوعرة للدمية الأكثر مجانية ، إلى عتبة واقع تغييره جذرياً قضية لا تنازل لنا عنها . وبهذا تعثر الفكاهة السوداء من جديد على ما أداوم على اعتباره وظيفتها العملية التي لا تكمن في اكتساحها لكل شيء لكن في تعيينها لمستوى يؤثر على درجة - قد تقل أو تكثر - لنقاء ولكرامة هذه الحقبة أو هذا المجتمع . ويقدر ما يجوز الكلام عن نزعة تشاؤمية بناءة ، فالفكاهة السوداء يمكن أخذها على أنها التهريج الأدبي لهذه النزعة .

\* \* \*

الفكاهة السوداء رؤية نقدية ، مؤقتة ، متشائمة . حدثها في نمو متواتر مع انفتاح مجال الحريات الإنسانية وتوسعه . إنها تؤدي دور المصنف للأشخاص ، للأوضاع ، وللأشياء التي تأخذها بعين الاعتبار ، وذلك تبعاً للذي له القلبة في هذه الأشياء ، ألا جدوى أو الفرج .

\* \* \*

تنضج الفكاهة السوداء في خفر ذلك المكان ، المكان الأكثر بعداً بين الأمكنة كلها . من هنا كون البشر ، في قرارة أنفسهم ، يبدون نفور الاستقبال الفوري والتلقائي لها . وكونها ، بالمقابل ، تتمسك بضرب من الضحك المتألم الذي يتطلب تحققه قروناً ، يا لروعة عملية البذر الدلخية هذه .

امروء يتخيل ، طواعية ، شاطناً ملغوماً حيث سابحات خالية للألحاح قد تعرضن وجودهن بدون أي أكثرات .





ريح واحدة

تحررق أكتافنا



## فتحت الأبواب \*

بلا ضجة ، فتحت الأبواب وهى جوانح  
من بيادر ثقيلة مفتوحة الذراعين  
سهوب الحديد تمتطى الألفية المزروعة عظام قواف  
ضاعت على الطريق  
الأجساد المشدودة لدروب معلقة  
تحترق فى حناجر الحشود الباردة  
فى مجرى النهر يضطجع نور مفقوس  
ويشق الهواء مقدم السفينة البلورى  
اختصار العيون فى سجون البحار  
تنويم الحصى فى الأرقام  
ولا ألم بين الأشعة المغذية  
ولا ألم بطعم أمواج - الشفاء  
تهاوى السأم على شاطئ النسيج الوحشى  
ساعات أجساد الشمس الرملية  
تجمد الوقت والعريه  
دخان  
خط  
"مرير"  
ضبابية أنهار هائجة تملأ الفم الوعر  
فلا الإنسان يلتقى بالإنسان  
ولا سد الحجر وصخور الرجال العراة زارت هذه الأماكن .. وهى جوانح بلا أجنحة

• عن مجلة "الرغبة الإباحية" . العدد ٥ . الاصدار القديم . باريس .

فتحت الأبواب  
ولا أحد يزحف - صرخة تعذب الصوف ، الوجود ذاته  
ودروب الأبواق الرديئة تشق العواصف - وهى جوانح أيضا  
تحت حراشف الجذور تنحنى الصخور الألفية  
برق يرن فى تعب المياه

## أثشاء \*

فوق رؤوسنا عصفور واحد  
وفى أيدينا يد تطهر  
إنها نفسها ، إنها الزمن  
ريح واحدة تحرق أكتافنا  
وتعت الحروف المريرة  
تقيم الذاكرة الجبانة  
الماء الحى الذى كنا  
ساعة مولد الكلمات

\* \* \*

لقد طويينا الطرقات  
وراحت المقصات تمشى  
على وقع الاكتشافات المقبلة  
الحدائق الجامدة فى ظلمة أفواهنا

\* \* \*

قلب وجدناه ، مزار ممتلئ  
طفل نيران بلا سخان  
صافية أولية

\* \* \*

ويرضعون حليباً طازجاً لإرضاء قلوبهم  
هناك شمس في الأصابع العمياء  
التي تحصى أسواق المدينة  
في رؤوسنا ذات المؤمن  
يصراخ المد والجزر  
بين الأشعار والمعارك  
أشعلوا الكلمات بالنجوم  
من يخسر يربح  
سبب الماء الساكن

ترجمة يونس غازي

## ميدالية للخبرة\*

أنفى طويل كالسكين  
وعيونى حمراء من الضحك  
فى الليل أجمع الحبيب والقمر  
وأركض دون التفات  
فإذا كانت الأشجار خائفة خلفى  
لا أبالى  
آه ما أجمال اللامبالاة فى منتصف الليل  
إلى أين يذهب الناس  
كهرياء المدن  
موسيقىو القرى  
ترقص الحشود بسرعة شديدة  
وأنا لست سوى ذلك العار المجهول  
أو شخص آخر نسيت اسمه.

---

\* عن مجلة "الرغبة الإباحية". العدد ٥. الاصدار القديم.



## ميدالية ذهبية

### يدفع الليل بنجومه

وتمطر السماء رمالا وقطنا  
الحر شديد  
ولكن الصمت ينسج تنهدات  
ومجد الصيف  
وفى كل مكان  
يقترف القيث جرائم  
زوابع رجال سيقليون العروش  
وأنواء عظيمة  
فى الغرب  
وفى الشرق  
ناعمة كلوس قزح  
الساعة الثانية عشرة ظهرا  
كل الأجراس  
تردد  
الثانية عشرة  
انتظار أهم  
كحيوان هائل  
يخرج أعضائه من كل الزوايا  
يصوب: عقصاته  
إنها الظلال والأشعة  
ستقع السماء على رؤوسنا  
ننتظر ريحا  
ستكون زرقاء ، اليوم،  
كبيرق.

ترجمها يونس غلزي

هانز آرب

## هيكل النهار العظمى \*

(١)

العيون تتحدث سوية كلهب على الأمواج العارمة  
تريد العيون أن تترك الأيام  
لا أسماء للهب  
لكل لهيب خمسة أصابع  
الأيدي ضربت الأجنحة

(٢)

الشفاه تنهض من الكلمات  
مثل جمال من بين أمواج السماء العارمة  
الجمال المفلق عليه بالضوء  
كجرس مفلق عليه بالقبيل

(٣)

لكن ما الذي سيحتل مكانه؟  
فمن قمة المائدة تسقط الأجنحة فجأة  
أغصانا نحو الأرض  
أمام الشفاه  
في الأجنحة ليل  
وبينها نفتقد القيود المفردة

---

\* عن مجلة "الرؤية الإبداعية". العدد ٢، ٣. الاصدار القديم.

هيكّل الضوء العظمى يفرغ الفاكهة  
وجسد القبل لن يستيقظ أبدا  
أبدا لم يكن حقيقيا  
بحر الأجنحة يصغر هذه الدمعة  
الجرس يتحدث مع الرأس  
والأصابع تقودنا إلى أعشاب العيون  
من خلال حقول الهواء  
فهناك الأسماء تمر  
لكن ما الذى سيحتل مكانهم؟  
فى قمة السماء  
لا النوم ولا اليقظة  
فإن القبور أكثر إضاءة من الأيام

(٤).

سماء مفردة تنفوس حول القلب  
ومع هذا فعلينا أن لا نؤمن بأغانيها  
فيكل يأس تزهو الفاكهة  
العيون تنظر باكيا  
إلى شفير الأيام  
الأيام جروح فقط  
والشفاء تقبل الفراغ  
الشمس تضيق أغصانها  
الأغصان تقطى العيون  
الضوء أجوف  
ومرتع الأجنحة يغطيه الرماد

(٥)

الذهب يعضى نحو النوم تحت الأغصان  
غصن السماء أزرق  
الطيور الخضراء تحجر أنفسها فى الأغصان  
وستسمعها تغنى من خلال قم آبار\*  
تنهض الأزهار بدون عيون من أخاديد الشفاء  
بقعة من الأرض تملأ ... فإن الصوت يقترب  
وأن غصن قلبى ينمو سوادا  
وعيونى تتحول إلى فاكهة سوداء  
وهدر الضوء يتجدد  
لكن فى الصيف ينمى الموتى أجنحة مرة أخرى

(٦)

بعيون مغلقة أتحسس طريقى خلال الومض  
الضوء يفك نفسه من النهار  
والأجنحة تزور الشفاء  
بين السماء اللسان ينمو المصعد الذهبى  
لحم السماء المحترق يطيح على الأرض  
والفاكهة ترتطم كقبضات على الأرض  
الأيام تحمل النار على أمولجها  
السماء جنح محترق  
جسيم هو زئير فاكهة الصيف

---

\* آبار = شهر مايو.

(٧)

أين هي الأغصان؟  
الأجراس تتدابل  
لم يعد هنالك أي رنين في الأرض  
حيث كنا ذات مرة نتمشى  
الضوء ممزق  
وأثار الأجحة تقودنا إلى الفراغ  
أين هي الشفاه؟  
أين هي العينين؟  
يفزع كان قبلهم مشقت بين الرؤوس  
والنفس الأخير يسقط حجارة من الجسد  
حيث كنا ذات مرة نتكلم ..... الدم يهرب من الفتر  
والإكليل غير واضح المعالم يدور في الأرض السوداء  
غير مرئية إلى الأبد هي الأرض الجميلة  
الأجحة لن تطفو أبدا مرة أخرى حولنا

(٨)

اللمه يقذى الموت  
آه بأى فزع يعتم النهار  
لسان يكذب بلسان  
الهواء ممتلئ جروحا  
وفى الجروح ظلال العش  
الذى يلتقط غصن السماء  
الأشجار لا تعيش  
والضوء له ندبات  
فقط فى النوم هي السماء مليئة بالعيون والبراعم  
فقط فى النوم الأجحة لا تلقى ظلا على أضواء للعيون

والأغاني تنبهه مع الأمواج العارمة والغيزم  
لكن سنوات كهذه لا تعيش أطول من الأيام

(٩)

الأغصان تتسابق لمساعدة الأجنحة  
والأجراس على الطريق الخاطئ  
أكثر علوا من سحب العينين  
ترنح القلوب والفاكهة المحفوظة  
وقبل أن يفتح الغصن عيونه  
كانت النار قد استجمعت لتوها  
الأجنحة تحمل السماء  
الكلمات تخرج دخانا من الفم

(١٠).

العينون أكاليل تخرج من الأرض  
.. الأصوات تصل فقط من غصن واحد إلى الآخر  
وعندما تدوب العينون ينضج الضوء  
ويسقط جرحك في الموسم الجميل  
والأعشاش كذلك تقرر في قمة السماء

## أنا حصان

آخذ القطار  
وهو مكتظ  
ففى مقصورتى  
كل مقعد تحجزه سيدة :  
يجلس فى حجرها سيد  
الهوام مدارى لا يطاق  
وكل المسافرين  
جائعون بظظظة  
إنهم يأكلون بلا انقطاع  
فجأة يبدأ السادة  
يتباكون ويتضجرون  
ومن ثم يطالبون بالصدور الأمومية  
يفكون أزوار ملابس السيدات  
ويرضعون حليبها طازجا لإرضاء قلوبهم.  
بيد أنى لا أرضع  
ولا أرضع  
لا أحد يجلس فى حجرى  
ولا أنا جالس فى حجر أحد  
فإننى حصان  
أنا جالس جسيما ومنصبيا  
سيقانى الخلفية على مقعد السكة الحديد  
وسيقانى الأمامية  
تسندنى بارتياح  
أصهل صهيلا عاليا

وعلى صدرى تتوهج  
الأزوار الست للجاذبية الجنسية  
على شكل صف جميل  
مثل أزوار الزى الرسمى المتوهجة  
آه يا موسم الصيف  
آه يا عالما متسعا وكبيرا

ترجمة عبد القادر الجنابى

عبد القادر الجنابى

## القارب القابل للذوبان\*

إلى يولا وجورج حنين

أيها البحر  
قبل أن تخبو للنجوم مع الصباح الوليد  
قارب ، وسطك ، يتهيا للإبحار  
إن ما من مجيب على الشاطئ  
غير أنين النهار وغصص موت الليل  
غير المعاطف الرمادية التى يندثر بها جنود الحلول  
غير الرموز والمرايا  
غير الصمت ينوء لأنه شائك يثلج الصيحة.  
أيها البحر  
كيف يمكن للروح النبيلة أن تتوضأ هذا؟

---

\* عن مجلة "الرغبة الإباحية". العدد الاول . ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ . باريس.



ما من مخرج ، أيها البحر  
أنه يتهدى للإبحار ، أيها البحر  
أنه يتهدى للإبحار ، ومن سُرّتك  
أيها البحر  
وذا هو يودعك  
كل الشواطئ ، ثمة ضياء قمر ينسكب فوق محيط رملها  
كل الشواطئ ، أيها البحر ، ملك يمين هذا القارب  
لكن الآين الذى يبتغيه  
هو اللامكان  
وهل من لامكان أفضل من العمق  
عمقك ، أيها البحر ، حيث يغص بالعالم الذى له ملامح  
هذا القارب المزمجر ، فرحا تحت الماء.  
ذا هو يفوح ، أيها البحر  
القارب يفوح ويترك ظله ، طافيا ، على سطح الماء  
ماءك أيها البحر

(كتبت فى عدة دقائق بعد عدة شهور)

(باريس ٢٠/١٠/١٩٨٠)

## جَوْلَان\*

في خرائب الصورة أجول وأصول  
أنظر في تلك الجهات:  
أفجار تتفتح على قمم الليل  
ممرات تفضى حتى بياض الأرض  
الصمت يبلغ صراخه المرأة  
ها أنا شاخص  
إلى جبال دون وديان  
يطوف الكلم بأعلاها  
قاصدا أشجار تلدها ثمار  
هنا،  
في خرائب الصورة،  
تشبث الإنسان بالحركة  
فتشقق الظل.

---

\* عن مجلة "الرغبة الإباحية"، أغسطس ١٩٨١، باريس.

## ٧ قصائد جديدة

حين يرحل الحلم  
تاركاً ذكرى عالم حقيقي  
أبقى أمام موقد البيت  
مراقباً خوفاً أن يرفع ذراعيه  
نحو غجر يرقصون في  
صورة معلقة.

### ٢

قارب مقلوب  
أكواخ خشبية عند البحر  
غيوم منخفضة تهمس لشحاذ ميلل:  
هذه هي بيروت

### ٣

نداءات الباعة أبواق السيارات هدير الأمواج  
امرأة واقفة خلف ستائر من حرير  
أحدهم يقلب أحجار رصيف  
آخرون يدورون حول نصب بابلي  
حشد يطارد قططا وحشية تحاول دخول البيوت  
بينهم رجل يحمل أحشاءه بين يديه  
يضحك عندما يتذكر  
الجبال تظلل نفسها الآن في أماكن أخرى

بينما السحب الصغيرة تبتعد نحو الأفق  
طفل يلقي بباقات زهور على القرى التي احترقت  
حصان هائج يبحث عن ماء  
عن دموع  
عن عابر يرشده إلى المدينة  
ليل يتجول في مزرعة للصبي  
تاركاً مئات الوديان المعامل المبانى المساجد السجون المخابر  
أوراق تحترق في نوم صديقي الجريح في الميناء المقابل  
أنحني  
أضيف عليها أوراق أخرى.

٤

جسدي يغنى مستجيباً لسامعين وهميين  
في الماضي نشرت الاضطراب في جزر كانت تعوم في الذاكرة  
لهذا تجدني في الطرقات دائماً  
التقي بالمطر ، بالضيوف  
بالصيادين وينساء الحارات العتيقة  
وأركض في الشوارع عندما أرغبُ

٥

أيها النسيم يا أنفاس الموجات  
ارفع  
ابحث عن تلك الطفولة بين المارة  
بين النجوم  
دعنا نسمع الحوارات الأولى  
مع الظلال  
مع القمم الرملية  
التي كانت تتكلم

## القمصان الساخنة

الساعات المشروخة التى عقاربها الملقاة على الطريق  
تتحرك مثل حيوانات محجوزة  
المدارس العجوز  
الذى تراه دائماً يحرق رسائله  
المسلات التى لم تقع بعد فى الأحوال  
صياح آلة طباعة  
نسوة بيت مهجور يرتجفن فى الشارع  
المزابل التى تطعم النوارس  
الطحالب التى تنمو بين الأصابع  
الشقق المكتظة بالطرقات  
زوابع الذاكرة والقم الخائف  
التي تريد الخروج ومجاهاة الجسور والأمطار والنجوم  
ذلك ما يجعلك تكتب

## فى الأدرج

فى المناطق المهجورة  
التي يضيئها الحلم فقط  
عظام نجوم تحترق  
فتضىء صبايا يتقدمن إلينا  
تضىء ربحاً خاملة ، دهاليز فى الرأس  
حيث خيول تمضغ النقود  
جزر مغمورة ترتفع  
أفراح تتفتح  
أولاد حفاة يحطمون السدود  
حماة بعض المدن يكون متلكتين على الأبواب

حيث أرى القصيدة الكبرى: أكواخ وراقصات فى غابة  
تتحرك لتذهب من جديد إلى النزهة  
والظلام الذى كان منتشرا  
قد تلاشى

صلاح فائق : دمشق ٧٥ .

## رأية الخيال

مصطفى الرزاز

هذا كتاب بالغ الأهمية في مجال تيارات الفكر المحركة في بواكير القرن العشرين والتي توغلت بأثارها في الفنون التشكيلية والشعر والمسرح والسينما والباليه والخطابة والكتابة والنشر. وهو إضافة هامة وعميقة للمكتبة العربية إذا يتخطى في محتواه ومنهجه مجرد سرب الأجداث وترجمة النصوص إلى إيدام الرأي، بل والتشيع المنحاز له. وموضوع الكتاب يدور حول موضوع قديم (السيرالية) ويعالجه من منظور عصري من خلال فنون التشكيل والمسرح والسينما والباليه والأدب والشعر فضلا عن السياسة وعلم النفس، ويعالج كل ذلك من خلال مفاهيم وقيم محورية من موقع الفكر المتمرد من الحياة والحريّة والحب والجنون كوسائط يراها السيراليون لزومية للإبداع وللتقدم.

وقد قدم مؤلف هذا الكتاب كتابا سابقا عن السيرالية في مصر، ضمنه تاريخ الحركة ووثائقها بصورة غير مسبقة في النشر الفني في مصر، وفي إقامة معرض تاريخي عن السيرالية المصرية بالمركز المصري للتعاون الثقافي الدولي يعد من أهم الوثائق التشكيلية لهذه الحركة في مصر.

وإذا يقدم كتابه الحالي "رأية الخيال" فإنه يحقق سبقا آخر لتراثه الملموس في النقد التشكيلي والإدارة الفنية والتخصص المتعمق في السيرالية. إذ يمثل الكتاب علامة هامة في تاريخ مؤلفه. وفي هيئة الكتاب من التصميم البارز للخلاف، إلى تدوين فصوله إلى المقدمات التي تنبصر كل فصل إلى اللغة التي حرص المؤلف أن تتوافق مع القرائية والهرمية وإعلام اللاوعي وهي العلامات التي اتسمت بها السيرالية بصفة عامة.

وقد حاول سمير غريب أن يتقمص شخصية السيرالي المطروح ولو بصورة شكلية حين يقدم الكتاب بإهدائه إلى حبيبتيه سامية وباسمينه (أعذب وأنقى البشر)، ثم (المبرور الوحيد له في هذه الحياة).

(٧) فنّان وناقد تشكيلي، وعميد سابق لكلية التربية للتوعية، والرئيس السابق لهيئة قصور الثقافة.

وبالجملة الافتتاحية "لقد نسيت كل شيء فى هذا الكتاب ليس لأنى أكرهه بل لأنى أحبه ، إننا لاننسى من تکرهم أبدا.. فلا تولّخذوني". ويعاود العبارات تلو العبارات الساخرة المرة ، ويتوجها بـ"لاتؤخذوني" يتحدث عن الواقع العربى .. المأسوى الذى لا يصلح إلى حال جديد إلا بتحطيمه ، وإدراك قيمة الحرية وأهمية الإبداع القصوى والحرية المطلقة ، ويسقط الوعى ، كل واحد يفعل مايشاء دون إضرار بالآخرين ... أدركوا أنکم لن تتقدموا خطوة إلا بقدر ما تحطمون من أشكال الإرهاب تحت أى مسمى: دين - نظام - سياسة مجتمع - قيم.. إلخ.

ويقول المؤلف "نقول ذلك فى نهاية القرن العشرين والعالم قد دخل بالفعل فى القرن القادم.." ويدعو إلى استخدام سلاح اليأس التام من الواقع باعتباره السلاح الناجز الوحيد فى تلك اللحظة. ويوضح أن السريالية عولمت بقدر واسع من الجهل والتشويش والتضليل وعدم الفهم وندرة المراجع فى عالمنا العربى.

وفى ظهر الغلاف صورة بوهيمية للكاتب وهو ينتشى من أنفاس سيجارة فى أحد شوارع باريس ، وترأها تظن أنه ليس هو المتأنق الذى داهمته أحداث وزارة الثقافة وأصبح موظفاً كبيراً منذ عام ١٩٨٧. وفى المقدمة البليغة الصادقة للكتاب يقول "کم من جنون عشته على حافة الحياة ، وکم من موت صادفته فى جنونى ، وکم من عشق مولد مدمر ، وکم من قصائد ألّيتها وكتبتها وأخاف من نشرها على الملأ ، وکم من فضائح فى حياتى أعتز بها"، ويقول إن نفسى جزء من السريالية.هـ

وتتم المقدمة على التناقض الواقعى الأمين الذى يعكسه المؤلف عن شخصيته "الموظف الكبير فى مجتمع مسجون لاينتظر الإفراج عنه فى حياته". الخائف من نشر قصائده الآلية على الملأ من ناحية والمحب لشخصيات السريالية ، الذى يحاول ممارسة بعض أفكارها، معتز بنصائحه الراضة للواقع العربى بكل وعيه وجموده ويقينه ، مطالباً أن يتاح لكل واحد أن يفعل مايشاء ، وما يؤمن به ، بحرية وجهر وعلانية دون خوف من سجن أو تشريد ، وأن يحطم أشكال الإرهاب بالمرعيات واليقينيات الحقيقية والتأويلية. ومن ناحية أخرى نلمس تناقض بين الشخصية العامة المهندمة المنضبطة صاحبة المسؤولية التى فى أغلبها وجودية ، والبراج الحر فيها مقيد ومحدود، وبين الشخصية الصاخبة الراضة ، المنسابة بسجيته ، المكبلة أحياناً ، والمارقة أحياناً أخرى.

والتناقض الثانى يكمن فى ندائه إلى الالتفات إلى أننا فى نهاية القرن العشرين ،



وتساؤله "أى تقدم نريد أن نلحق به؟" والعالم دخل بالفعل القرن القادم. ونحن مازلنا فى أنيال القرن الماضى؟" ثم طرحه الحل الوحيد الذى يكمن فى اليأس التام من الواقع، ثم يوصى بصورة ناعمة أنه ربما تكمن فى السريالية التى يجهلها الناس فى بلادنا، وتضطرب أفكارهم عنها، يكون الحل لهذه المشكلة.

فى الحالة الأولى يترجم المؤلف التناقض بين مكوناته الشخصية ومزاجه الداخلى وبين مسؤولياته القيادية وموقعه المركزى بين إدارة الأحداث بكفاءة رجل الدولة. تهكمه من التخلف عن الركب بما يقرب من قرن من الزمان ، فى الوقت الذى يطرح للخلاص من ذلك صيغة تنسب إلى الربع الأول من القرن وهى الحركة السريالية ويقدمها كنموذج للتمرد على الواقع واليأس التام من معطياته ، كمثال للتمرد على كل ماسبق ثم يحاول فرضها كقالب مغلق الحدود ، تمت صياغته من زمان بعيد ليحل مشكلات اليوم.

ومع ذلك فإن الكتاب تكمن قيمته فى تسليط الضوء على هذا المذهب الهام فى تاريخ الفكر الإنسانى - تطوره - رواده ومؤسسيه والمدافعين عنه - والمتحريشين به - المهاجمين له. ويبدل جهداً ملموساً فى محاولة بحث الجو النفسى والمحتوى الثقافى المحيط بهذا المذهب ضبابى الحدود الذى يتركز على عالم من التناقضات والمطموحات البيوتيبية والتخبط السياسى والنزعة الإنسانية المتعطشة للحرية بلا قيود ، ويمنهج الرفض والتمرد والإثارة والضعف الإنسانى والانتهازية وإعلاء اللاوعى ، ومحاربة الوعى ، المنطق العقلى ، والأمل فى الخلاص الإنسانى عن طريق الحلم والخرافة والجنون والنبوءة المستحيلة والعنف والغضب والرفض والقتل والموت وإدانة كل شئ وروح التشاؤم. وفوق كل ذلك الحماس الديناميكى للدعاية للرسالة الملقزة ، ولتلى تزيد يوماً بعد يوم غموضاً والتباساً.

نشر البيان الأول للحركة السريالية عام ١٩٢٤ كنتيجة لحركة دائية من الإبداع والفعل ارتبطت بالأحداث التى توالى على أوروبا وفرنسا خاصة فى مطلع القرن وتفجرت بقيام أول حرب عالمية بما كان لها من انعكاسات روت حركات الرفض والتمرد والثورة الفنية والأدبية ومنها السريالية . ولذا فقد ولدت واكتملت السريالية تحت تأثير الحرب الأولى بل وإن الآثار المهمة لهم ككتابات لوتريامون ورامبو قد كتبت فى أيام حرب سابقة ١٨٧٠ تحت ضغوط الشعور بالهزيمة وماتعكسه من دوافع تحطيم القيود التقليدية. ويؤكد المؤلف أن للسريالية جذور ترجع إلى بواكير حركات التحديث الأدبية السابقة عليها.

رواد السريالية ثلاثة فرنسيين هم (أندريه بريتون - لويس أراجون - وفليب سويو) - بريتون مبدع غير عادي جمع بين التنظير العقلي والإبداع الفني بما يتطلبه من مداخل مختلفة ومتناقضة أحيانا - ويستطرد المؤلف في شرح أطوار وملامح شخصية أندريه بريتون وهي حياة عادية لشاب مراهق، ولكن أهم ملامحها احتكاكه بفن "الأقيانوسه" الفطري، وقرآته لكتاب حول القوة الرمزية السحرية "الطولم" لإميل دوركهايمز والذي يتناول التصورات العقائدية لسكان استراليا، ثم يتأثر بريتون في المدرسة "ببولنيز" الذي يشير باستقلال الخيال بحياته البوهيمية المتمردة على أسرته البرجوازية والمهتم بالتحليل النفسي والمكبوتات الضاغطة على الوعي. كما تأثر بـ "مالارميه" الذي يسعى إلى إثبات أن الشعر هو تصوير الأثر الذي يحدثه الشيء لالشيء نفسه، وتدخل الموضوع مع الذاتي، المادي مع الروحي، ثم يلتحق بريتون بمدرسة الطب استجابة لرغبة أسرته. ويتأثر بأعمال "جوستاف مورو" الرمزي الأسطوري في لوحاته فيقول "لقد شكل مورو إلى الأبد طريقي في الحب". كما تأثر بشدة بـ "جاك فاشي" ملهم الأدبية الذي تضمنت رسائله شعارات ومقاطع عدمية أصبحت رموزا للأدبية مثل "نحن لانحب الفن ولا الفنانين، فليسقط أبولينير؟ الفن تهريج وبلا جدوى".

ويوضح المؤلف أنه بالرغم من كون أبولينير مبتكر مصطلح السريالية إلا أن مقصده غير متطابق مع مقصد "بريتون" وزملائه في التفسير التطبيقي للمصطلح.

وهاجم السيرياليون أشكال الرواية بصورة حادة سخفوا فيها وأهانوا رموزا مثل "بالزاك" و"انابول فرانس" وأتهمهم بالتزييف والسوقية والدجل، وكانت ردود الأفعال صاخبة في غضبها منهم.

ويعالج المؤلف نقاد الأفكار السريالية في بلدان أخرى ومن مجموعات عربية يقودها العراقي عبد القادر الجنابي الذي يصدر مجلة "الرغبة الإيجابية" ثم النقطة عام

١٩٨٢

والجنابي في ظاهره كالتاجر الفاضل، الذي يتعامل مع سلعة بهتت في السوق وأزاحتها سلع أكثر تأثيرا، وأشد حيوية منها. كما أنه اتخذ موقف شائع - كالعرب الذين يحرصون ضد المجتمع والسياسة والأعراف العربية من خارج الجدوى ويخضعون بدورهم إلى أيديولوجيات بمولاهم، فقد ارتكن في مجلة الرغبة الإيجابية إلى بجانبات العشرينات وهو في نهاية الثمانينات، ويتكلم عن العنقب والقهر والثوابت المتوقفة للتقدم، ويتبنى موقفا إصلاحيا على حساب غيره من الفاعلين، إذ من الذي سيقوم نيابة

عنه بالتهديم والتصحيح؟ إن كلمات مثل كلمات الجنايى المترفة التى توزع بالعشرات لن تحرك أمور الوطن العربى كما أن رائحة الماركسية تفوح من كلماته فى الوقت الذى فقدت الأخيرة حرارتها وانحسرت نتيجة لتصاعد الفساد وغلبيته على المقولات اليوتوبيه الحاله.

كما تعكس أفكار للجنايى السياسية قدراً كبيراً من التشويش الشيوعى والحماص الليبى عن الوحدة المتسرعة والحدود المصطنعة.

وفى استعراضه للتاريخ السورىالى يدين الجنايى نجوم السورىالية ويهتمهم بالفاشية والشيوعية ويسميههم بالذبول والمزيفين الانتهازيين وكأنه مكرس للبحث عن نقائض بريتون وأراجون وإيلوار ودالى . ويعتبر كتاب والاس فالى عن السورىالية، الذى يعتبر المرجع الأساسى لكتاب راية الخيال - موضوع هذا التحليل - ، أقدر كتاب لأقذر أمريكى وأن مترجمة الكتاب "دلوعة" لاتستحق حتى أن تشتم. كما أنه انتحل اسماً لدار نشر غير موجودة لمجلته الرغبة الإباحية.

وأغلب عناصر المجلة ترجمات وتفسيرات سياسية ساخطة على ما يحدث فى العالم العربى من فساد سياسى ودينى ، ومثل هذه الأقوال شائع جداً فى المقامى ، وعلى ذلك البوابين فى مصر. وقد أقلس الجنايى حينما أصدر العدد الثانى "ستهلكاً نفس مقولاته مزوداً إياها برسوم سوريالية ولكنه بالفرنسية فقط لأنه كما يقول سمير غريب ربما لم يجد أكثر مما وجده لينشره بالعربية.

وأقول ربما يتملق الجمهور الفرنسى بإظهار عنصريته النقدية ضد العرب ، وهذا أمر مستملح هناك من ناحية ، ويعكس عليه صفات الليبرالية من ناحية أخرى، دون أن يضحى بقواعده فى العالم العربى. ويقول سمير غريب أن الجنايى أدرك جيداً أنه ينشر مالا يجرؤ الآخرون على نشره ، ويؤمنون به - وهذا هو الفرق ، ولكنه تناسى أن الجنايى قد نشر ذلك بالفرنسية وفى فرنسا. وينهى سمير غريب الفصل الأول من كتابه الهام مؤكداً أن السورىالية لها جذور سابقة على أحداث العشرينات حتى الخمسينات. وأن الأسئلة التى أرقتهم مازالت مؤثرة فانسورىالية لها جذور ومسيرة وستبقى كاستجابة لحاجات داخلية تتجدد باستمرار. رفض السرياليون الحرب والاستعمار والتعصب القومى وأيدوا الثورة الروسية واستفادوا من الماركسية والتزموا بحرية الإنسان وحقه فى حياة كريمة. وتولدت من الدادية التى نشأت كرد فعل للدمار والخراب والموت فى الحرب ، وكرد فعل ضد للشوفينيه الفرنسية، ولكنهم ينخرطون فى أنشطة فوضوية بل

وإرهاب عشوائى كأن يرمى أحدهم قنبلة فى محطة قطار فيقتل واحد ويصيب عشرين ويصبح "ليس هناك أبرياء"، فيصف بريتون عمله التخريبى هذا على أنه أجمل تجربة للثورة الفردية ، ويقول: الفعل السريالى البسيط يتكون من الخروج بمسدس فى يده وإطلاقه عشوائياً فى الزحام كلما أمكن. ولإظهار موقعهم ضد الوطنيين والشوفينيين الفرنسيين انخرطوا فى صفوف الفوضويين يتحدثون ضد الظلم بلغة الانتقام الدامى ، فيقول بريتون فى بيان الثورة أولاً ودائماً عام ١٩٢٥ "يشكل ظلاماً لا تكفى مذبحه للتكفير عنه" ، ويعترضون بشدة ضد كل من ساهم فى تأييد الحرب فى المغرب ويصفوهم بـ "كلاب تدريب لمساعدة الوطن".

ولكن السيرياليون استخدموا شعارات كثيرة متناقضة وكانت مناوراتهم السياسية تتسم أحياناً أخرى بالانتهازية، فكان منهم من يصرح تصريحاً ساخناً ثم يوقع على بيان مضاد لما قال، وكذلك فإنهم قد استخدموا كواجهة ثقافية للشوعية كنوع من المناورة حتى أن ترونسكى يعد بياناً مع بريتون فى المكسيك ثم يتهرب من توقيعه. وانسحاب عدد من نجومها "كاراجون وسادول وإيلوار" لصالح الشيوعية . وواصلوا الهجوم على الشيوعية، وعند ضرب فرنسا فى الحرب، يادر السيرياليون بالهروب من فرنسا ولم ينخرطوا فى المقاومة الشعبية مثلما فعل سيرياليون سابقون كـ كاراجون وإيلوار.

ومن جوانب قوة هذا الكتاب أنه بالرغم من اعتماده على التسلسل السنوى المتتابع للسيريالية وقيلها للدادية، إلا أنه يعود إلى ما قبل عنها على لسان روادها وغيرهم بعد مرور زمن طويل، مما يجعل التفسير اللاحق أكثر اتزاناً وموضوعية، ويلقى ضوءاً مذهباً بالتجربة المتواصلة لصاحب المقولة.

ويسوق المؤلف أمثلة عبارات مسهبة عن تجارب السيرياليين الإبداعية الآلية مقرباً للقارئ حالة الوجد حين تنصهر الخبرة فى اللاوعى وتتوهج الفكرة والبنية والسيق، ويشير إلى الموضة التى شاعت فى الأوساط الثقافية والتى تتركن إلى الكهانة ، وتحفل بالتعبير وردود الأفعال الفصامية والبارانويا والهيستريا والاهتمام بتطبيق معطيات بحوث الطب النفسى والعرافة وتمجيد النشوة واللاوعى وتحضير الأرواح. فى جلسات يقوم بها الشخص تحت تأثير الجو الدرامى للتصهيد للجلسات (إظلام، دخان، كحول، وربما حشيش) والتأهب للاندماج واستدعاء ردود الأفعال تدل على إنها أبعد من مجرد القصف الذهنى إلى التحريض أو الشروع بالقتل.

ويشكك "الاس فالي" في حقيقة إقدام كل من "فاشي وكريفيل" على الانتحار ، ويعترض أنه ربما حدث بمجرد المصادفة ، ولكنه يتساءل عن الأقدار التي أودت بحياة كل من "فاشي ولوتريامون وراميو" بصورة مبكرة وهم فى ريعان شبابهم. وإلى جانب "قرويد" يتأثر السيراليون "بكارل يونغ وهيدجر" وعلم النفس التجريبي الإدراكي ومدرسة الجشطالت وعلماء النفس للمحدثين ودراسات ميكانيزمات المع وعمليات التخيل، والسيرالية مثلها مثل باقى المذاهب تحطم مايسبقها وتكافح فى سبيل إرساء قواعدها ثم تتمرد على نفسها.

ويعرض المؤلف إلى علاقة السيرالية وبعض النصوص فى التراث العربى فى الصوفية كما يتحدث عن الصدفة الموضوعية والإحساس المرفف بالمجهول.

ويؤكد المؤلف أن الفن التشكلى هو الوجه الساطع للسيراليين والمبشر والمروج لروحها ونجومه هم المسؤولون عن انتشاره فى أرجاء العالم لما للغة التشكيلية من قدرة على الإفصاح عن النصوص المكتوبة. كما يصبح للفيلم المأخوذ عن نص أدبي ذيوعا وتأثيرا أوسع نطاقا من النص الأصلي. ويعالج إسهامات فناني السيرالية فى الربع الأول من القرن العشرين "هنرى روسو ، شاجال ، دى كيريكو ، كارلو كارا ، مارسيل دو شامب ، مان راي ، بيكابيا ، جون آرپ ، رينيه ماجريت ، سلفادور دالى ، تانجى ، برونر ، ديلقو ، بيكاسو ، هانز آرپ ، جياكوميتى ، كالدرو ، وجابو".

ثم يقدم المؤلف ترجمة لكتاب الظل وظله عن السينما السيرالية لأول مرة إلى العربية لبول هاموند ، ويختتم كتابه بنشر ترجمات لأشعار رواد السيرالية ليضيف إلى أهمية هذا الكتاب بعداً إضافياً هاماً.

إن الكتاب كما صدرنا هذا التقرير له أهمية استثنائية حقا فى مجال الفنون المختلفة والفكر والثقافة أحى مؤلفه الأستاذ سمير غريب على الجهد الماثب والمبدع الذى بذله فيه.



## رأية الخيال .. وحق الجنون صبحى الشارونى

بعد كتابه الأول "السيريالية فى مصر" أصدر الناقد سمير غريب كتابه الثانى عن الحركة للسيريالية فى فرنسا تحت عنوان "رأية الخيال" .. وهو بهذا الكتاب يكمل رسم الصورة التى كانت مصر جزءا منها حتى نهاية الأربعينات .. هذا هو الوجه الأسمى لصورة سمير غريب وكيل وزارة الثقافة الذى يشرف على صندوق التنمية الثقافية<sup>(١)</sup> .. فهذا الكتاب يكشف عن صورة المفكر والناقد والداعية إلى التحرر والانطلاق فى مجالات الفكر والفن.

عنوان للكتاب وطريقة صياغته تحقق بعضا من سمات السيريالية ، فهو عنوان طويل يصدم القارئ، لكن الفنان حلمى التونى يترفق بالقراء فيبرز اسم المؤلف وكلمتى رأية الخيال من العنوان الطويل الذى يقول: "سمير غريب لن يجبرنا الخوف من الجنون أو المحرمات أو منكم على أن نبقى رأية الخيال منكسة".

يتميز الكتاب بأسلوب "سيريالى" فى صياغة بعض فصوله وفى مقدمته ، وإن كان الجانب العلمى والهدف الثقافى الواضح ليس تقديم كتاب عن تاريخ السيريالية بقدر إعطاء صورة عن الحرية وانطلاق الخيال وتخطى الحواجز ، وهو ما تميزت به الحركة السيريالية حتى اتخذت فى وقت من الأوقات شكلا قريبا من التنظيم السياسى فى مواجهة الفاشية من ناحية والخارجيين عليها من ناحية أخرى..

للقسم الأول من الكتاب عنوانه "وقائع سنوات الجمر" ويحكى بتركيز شديد تاريخ ونشأة الحركة "الدادية" التى انبجعت منها للسيريالية ، ويتابع الكاتب تطوراتها حتى قيام الحرب العالمية الثانية.. ثم يخصص جزءا لاستعراض مجهودات المفكر العراقى السيريالى الذى يعيش فى باريس "عبد القادر الجنابى" وهو يصدر سلسلة من المطبوعات السيريالية وينشرها على نفقته بالعربية والفرنسية ، ولا يزال حتى اليوم يصدر هذه المطبوعات..

(١) الدكتور صبحى الشارونى نحات وناقد ومؤرخ فنى وأستاذ فى كلية الفنون الجميلة بالمنيا .

(٢) كتبت هذه الكلمة فى أكتوبر ١٩٩٣ .

والكاتب يثبت بهذا النموذج أن أتباع السيريالية والمتحمسين لها مازالوا حتى عصرنا الحاضر يدعون إلى هذا المذهب الأدبي والفنى بحماس لا يقتصر.

للقسم الثاني من الكتاب يستعرض العلاقة بين السريالية والسياسة عندما قيد زعمائها حكم البلاشفة في روسيا عندما قامت ثورة ١٩١٧ .

القسم الثالث يتناول الأسلوب السيريالى فى الأدب ، وهو الذى يهتم اهتماما شديدا باستخراج مكتونات العقل الباطن والاعتماد على اللاوعى فى الكتابة ، التى أطلقوا عليها اسم "الحقول المغناطيسية" .. إنه الفصل الذى يعجد الإبداع المنطلق بغير رقابة أو قيود، ويرفع راية الخيال عالية دون اعتبار لأى حدود أو قيود تحد من حركة الفنان وانطلاقه فى عالم الخيال بلا حواجز.

والكاتب يشرح بالتفصيل الأساليب والجهود التى اتبعتها السيرياليون فى صياغة أعمالهم الفنية سواء بالتداعى كما فى حالة "الحقول المغناطيسية" أو باستخدام الصدفة الموضوعية.

الفصل الرابع يتناول موقف السيريالية فى سياق تطور الفنون الجميلة، موضحاً علاقتها بما سبقها من مذاهب ومؤكداً أنها كانت مقدمة مناسبة للفن التجريدى الذى ساد أوروبا وأمريكا بعد الحرب العالمية الثانية، ومن الضروري أن تعرف حقيقة ميل المؤلف إلى الاتجاه "التجريدى" وتأبيده له فى مجال للفنون الجميلة.



## المراجع

- Salvador Dali: Journal d'un genie. Edition de la table ronde. Paris. 1964.
- موسوعة علم النفس. إعداد د. أسعد رزق الطبعة الأولى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٧٧.
- كتالوج معرض دالي. مركز جورج بومبيدو. باريس ١٨ ديسمبر ١٩٧٩ - ١٤ أبريل ١٩٨٠.
- شوقى الرئيس: دالى فى غموض الحياة والموت مجلة النهار العربى والدولى ١٩٨٠/٩/٧.
- What is surrealism? Trans. David Gascoigne, London 1936
- عصام محفوظ. السريالية وتفاعلاتها العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٨٧.
- ميشيل كاروج. اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية. ترجمة إلياس بدوي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٣.
- حديث خاص فى السريالية. عبد الحميد العلوجى. جريدة الثورة العراقية عدد ١٩٨٧/١/٥.
- فى السريالية المصرية. د. لويس عوض. جريدة الأهرام. عدد ١٩٨٧/٧/٤.
- الصور القرآنية سبق إلى للرؤى السريالية. الدكتور مصطفى الجوزو. جريدة النهار اللبنانية عدد ١٩٧٤/٧/٥.
- J.H. Mattheus. The Imagery of Surrealism. Syracuse University Press
- محيط الفنون. الفنون التشكيلية. دار المعارف. القاهرة ١٩٧٠
- Nehma sandrow: surrealism, Theater, Arts, idea. Harper and Row Publishers, New York 1972.
- Naville Weston. Kaleidoscope of Modern Art. Harrap. London. 1972.

- الأزمة الراهنة في الفن بقلم هيلدر. الوشر نقلها عن الفرنسية مصطفى كامل فودة. مجلة الكاتب المصري. القاهرة. نوفمبر ١٩٤٧.
- A.W. Rossabi. Max Ernst, Edited by David Larkin. Ballantine Books, New York. 1975.
- J.P. Hodin. Modern art and the Modern Mind. Leveland and London 1972.
- Surrealism, edited by Herbert Read, Faber and Faber Limited. London. 1971.
- Dictionary of Twentieth century art. Phaidon Press Limited London. 1975.
- Lucy Lippard. Surrealists on art. Englewood Cliffs. London. 1970.
- مجلة "الرغبة الإباحية" العدد الأول . يناير ١٩٧٣. باريس.
- مجلة "الرغبة الإباحية" العدد ٢٠٣ من الإصدار القديم. باريس.
- مجلة "الرغبة الإباحية" العدد ٥ . الإصدار القديم. باريس.
- مجلة "الرغبة الإباحية" العدد الأول ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠. الإصدار الجديد . باريس.
- مجلة "النقطة" العدد الأول ١٥٠ سبتمبر ١٩٨٢. باريس
- Herbert Read, A concise History of Modern Painting. Thames and Hudson. London. 1980.
- والاس فالي . عصر السريالية. ترجمة خالدة سعيد منشورات نزار قباني . بيروت ١٩٧٦.
- كميل قيصر داغر: اندريه بريتون - المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت ١٩٧٩.
- ANDRE BRETON, ENTRETIEN. ED, GALLIMARD. PARIS. 1952.
- د. ثروت عكاشه المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية . مكتبة لبنان ولونجمان ١٩٩٠.
- MALCOLM HASLAM, THE REAL WORLD OF THE SURREALISTS .LONDON, 1978.
- جيبوم ابولينير "نهذا تريزياس". ترجمة دكتورة نادية كامل. سلسلة المسرح العالمي. وزارة الإعلام الكويتية. أغسطس ١٩٨٩

- سامية أحمد أسعد في الأدب الفرنسي المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب  
القاهرة ١٩٧٦.

- The shadow and its shadow. Surrealist writings on cinema.  
Edited by Paul Hammond. Published by British film institute.  
1978.



## الفهرس

٥	أهداء
٧	مقدمة الطبعة الثانية
٩	مقدمة الطبعة الأولى
١١	الفصل الأول
٨٣	الفصل الثاني
٩٥	الفصل الثالث
١١٧	الفصل الرابع
١٥٣	الفصل الخامس
٢٢٣	الفصل السادس
٢٦٩	الفصل السابع
٢٩١	الفصل الثامن
٣١١	رأية الخيال
٣١٩	رأية الخيال... وحق الجنون
٣٢٣	المراجع



## صدر للمؤلف

- السريالية في مصر (طبعة أولى)، ١٩٨٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب
- السريالية في مصر (طبعة ثانية)، ١٩٩٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب
- Ministry of Culture  
Department of Foreign  
Cultural Relations - Cairo
- SURREALISME IN EGYPT .
- راية الخيال (طبعة أولى)، ١٩٩٣ دار الشروق
- مجلد الثقافة (موسوعة مصر الحديثة - مؤسسة وورلد بوك)
- حيرة مصر الهيئة المصرية العامة للكتاب
- نقوش على زمن الهيئة المصرية العامة للكتاب
- في تاريخ الفنون الجميلة دار الشروق
- Ministry of Culture  
Foreign Cultural Relations
- A HUNDRED YEARS OF  
FINE ARTS IN EGYPT
- الهجرة المستحيلة ١٩٩٩ الهيئة المصرية العامة للكتاب





مطابع  
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٤٠٩٦ / ٢٠٠٠

---

I.S.B.N 977 - 01 - 6909 - 9





هذا هو العام السابع من عمر «مكتبة الأسرة» .. ومنذ سنوات طوال لم يلتف الناس حول مشروع ثقافي كبير كما التقوا حول هذا المشروع الثقافي الضخم حتى أصبح مشروعهم الخاص، وطالبوا باستمراره طوال العام. واستجبتنا لهذا المطلب الجماهيري العزيز إيماناً منا بأهمية الكتاب؛ وبالكلمة الجادة العميقة التي يحتويها؛ في إعادة صياغة وتشكيل وجدان الأمة واستعادة دورها الحضاري العظيم عبر السنين.

لقد استطاعت «مكتبة الأسرة» .. أن تعيد الروح إلى الكتاب مصدراً هاماً وخالداً للثقافة في زمن الإبهارات التكنولوجية المعاصرة.. وها نحن نحفل ببدء العام السابع من عُمر هذه المكتبة التي أصدرت (١٧٠٠) عنواناً في أكثر من ٣٠ مليون نسخة، تحتضنها الأسرة المصرية في عيونها وعقولها زاداً وتراثاً لا يلبى من أجل حياة أفضل لهذه الأمة .. ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة في كل بيت.

**سوزان مبارك**



٢٠٠  
قرش

Bibliotheca Alexandrina



0205538

**مكتبة الأسرة )  
مهرجان القراءة**